Springers Kunstgeschichte

Von 1800 bis zur Gegenwart

Anton Springer

Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart

(Handbuch der Kunstgeschichte V.)

Carl Spitzweg: Ständchen.

Magdeburg, Privatbesitz.

Handbuch der
Kunstgeschichte

Von

Anton Springer

V.

Von 1800 bis zur Gegenwart

Siebente, verbesserte und erweiterte Auflage

Bearbeitet von

Max Osborn

AKV

Alfred Kröner Verlag in Leipzig
1920

Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart

Von

Anton Springer

Siebente, verbesserte und erweiterte Auflage

Bearbeitet von

Max Osborn

Mit 585 Abbildungen im Text und
16 Farbendrucktafeln

AKV

Alfred Kröner Verlag in Leipzig
1920

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

Vorwort zur dritten Auflage.

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage des Textbuches zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von Anton Springer (1884) sind zweiundzwanzig Jahre verflossen. Als sie in den Handel ging, war das Ende des Jahrhunderts, dem der Band gewidmet war, noch fern. Die Kunstbewegung, in deren Hochflut wir Heutigen stehen, und in der wir ein bedeutsames Element der Entwicklung der jüngsten Epoche erblicken, stand damals im Ausland noch in den Anfängen, war in Deutschland noch fast ein Unbekanntes, und selbst jene Anfänge waren noch zu nahe, als daß eine zusammenfassende historische Darstellung möglich gewesen wäre. Die letzten beiden Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts brachten dann allenthalben neue Keime zur Entfaltung. Und überdies ließen die Ergebnisse der Forschung, die sich nun erst eingehender mit dem Zeitabschnitt seit 1800 zu beschäftigen begann, seinen kunstgeschichtlichen Verlauf zum Teil in wesentlich anderem Lichte erscheinen als früher.

Aus allen diesen Gründen ergab sich für die Herstellung der dritten Auflage die Notwendigkeit einer gründlichen Neubearbeitung des Textes. Dabei war es die erste und wichtigste Pflicht des jüngeren Kunsthistorikers, dem die Verlagsbuchhandlung mit Zustimmung der Familie des verewigten Verfassers diese ehrenvolle Aufgabe übertrug, den Wortlaut der Springerschen Darstellung, soweit irgend möglich, zu erhalten. Eingehende Erwägungen ließen es jedoch richtiger erscheinen, den dritten und letzten Abschnitt der zweiten Auflage, der die Zeit von 1850 ab behandelte, gänzlich fallen zu lassen und einen neuen Text an seine Stelle zu setzen, wobei es sich empfahl, den umfangreichen Stoff in zwei Abschnitte zu gliedern (1850—1870 und 1870—1900). So stellt sich denn der Hauptteil des vorliegenden Bandes, von Seite 114 an, als die selbständige Arbeit des Herausgebers dar. Aber auch in den ersten beiden Abschnitten (S. 1—113), die im allgemeinen den alten Text bewahrt haben, waren manche Änderungen unabweisbar. Zunächst mußten an mehreren Stellen Streichungen vorgenommen werden, weil die Ausführlichkeit in der Behandlung einzelner Künstler mit ihrer Wertschätzung durch die spätere historische Kritik so wenig im Einklang stand, daß man annehmen darf, Springer selbst hätte bei einer Neubearbeitung seines Textes diese Ausführungen eingeschränkt, vermutlich sogar weit radikaler, als es nunmehr der Respekt vor seinem Wort gestattete. Nicht geringe Schwierigkeiten machte sodann die Frage, wie es mit denjenigen Strömungen und Künstlerpersönlichkeiten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu halten sei, die Springer nicht erwähnte, die nach heutiger Auffassung jedoch in der Darstellung nicht fehlen dürfen. Nach reiflicher Überlegung wurde der folgende Weg gewählt: Einschiebungen in den alten Text sind nur an ganz wenigen Stellen, wo es unvermeidlich war, vorgenommen worden (wie etwa bei Chassériau, S. 84 f., den Springer nicht nannte).

Im übrigen wurden alle Nachträge in den späteren Kapiteln verarbeitet, obschon dies mehrfach einen Widerspruch zu den Jahreszahlen ergab, die sich in den Kolumnenüberschriften finden. Dieser Mißstand erschien jedoch geringer als der, der sich ergeben hätte, wenn die Springerschen Kapitel mit fremdem Gut vollgestopft und dadurch nicht nur pietätlos um ihre ursprüngliche Gestalt, sondern auch um ihre innere Geschlossenheit gebracht worden wären. Ganz abgesehen davon, daß sich die Anschauungen des Verfassers und des Bearbeiters in allgemeinen künstlerischen Fragen wie in einzelnen besonderen Fällen naturgemäß nicht immer decken, so daß sich ein höchst unorganisches Gemisch ergeben hätte. Um seiner Schilderung da, wo sie auf die ältere Entwicklung zurückweist, eine gewisse Rundheit zu sichern, hat der Bearbeiter einige wenige Partien aus dem ehemaligen Text herausgelöst und in die folgenden Kapitel verwoben; die wichtigste Annektierung dieser Art ist Menzel, der nach unserer Anschauung seinen Platz richtiger hinter Krüger und Blechen (S. 163ff.) erhält als bei Schwind und Ludwig Richter, zumal da die Berliner Jahrhundert-Ausstellung des vergangenen Winters den Anlaß bot, die Vorklänge der modernen deutschen Kunst aus den früheren Jahrzehnten im Zusammenhang aufzureihen. Die kleinen Wiederholungen, die sich bei dieser Anlage des Ganzen nicht völlig vermeiden ließen, die übrigens auf das geringste Maß reduziert sind, möge der Leser dem Streben nach einer einheitlicheren Gestaltung des Textes zugute halten. Schließlich habe ich Rechenschaft davon abzulegen, daß ich die Satzgestaltung der älteren Fassung durchweg überarbeitet habe, um manche Einzelheiten mehr mit dem heutigen Sprachempfinden auszugleichen. Doch war es mir hier wie überall oberstes Gesetz, in keinem Punkt den Geist der Springerschen Darstellung zu verletzen.

In meiner Bearbeitung der Zeit von 1850 bis 1900 habe ich mich von den Springerschen Grundsätzen leiten lassen, die den Charakter dieses Buches als den eines einführenden „Handbuches" betonten und vor allem auf den deutschen Leser und Benutzer wiesen. In den Kapiteln über die deutsche Kunst habe ich mich dabei in einigen Fällen an meine frühere Veröffentlichung „Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert" (Verlag von F. Schneider & Co., Berlin 1901) angelehnt.

Der Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann, die mir im Verlaufe meiner Arbeit das freundlichste Entgegenkommen bewiesen, die der Ausstattung dieses Bandes die liebevollste Sorgfalt gewidmet und den Hauptanteil an der mühevollen Auswahl und Beschaffung des reichen Abbildungsmaterials auf ihre Schultern genommen hat, möchte ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten und aufrichtigsten Dank aussprechen.

Berlin, im September 1906.

Max Osborn.

Vorwort zur fünften Auflage.

Die Neubearbeitung dieses Abschlußbandes von Anton Springers „Handbuch", die vor zwei Jahren zuerst erschien, hat eine so freundliche Aufnahme gefunden, daß sich bereits im vergangenen Jahre die Notwendigkeit ergab, eine neue Auflage (also die vierte des ehemaligen „Textbuches zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts") zu veranstalten. Sie mußte so eilig hergestellt werden, daß nur einige Druckfehler und Versehen berichtigt werden konnten. Auch dieser Neudruck war jedoch rasch vergriffen; und so ward nach

einem weiteren Jahre wiederum eine neue Auflage (die hier vorliegende fünfte) erforderlich, bei der sich nun die Möglichkeit ergab, den ganzen Band noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht zu unterziehen. Es wurden dabei, soweit es sich innerhalb des gegebenen Rahmens ermöglichen ließ, zahlreiche Wünsche berücksichtigt, die bezüglich des Textes wie der Abbildungen laut geworden waren. Wiewohl für die ersten beiden Abschnitte, die im wesentlichen noch den Wortlaut des Springerschen „Textbuches" bewahren (siehe Vorwort zur dritten Auflage), die Respektierung der ursprünglichen Fassung als Grundsatz bestehen blieb, sind doch auch hier mehrere kleine Änderungen und an einer Stelle (bei der Besprechung Rethels, S. 54 ff.) eine Erweiterung vorgenommen worden. In den beiden letzten Abschnitten (von S. 114 bis zum Schluß), die das Eigentum des Herausgebers darstellen, konnte diese Überarbeitung naturgemäß gründlicher durchgeführt werden. Eine genauere Vergleichung würde zeigen, daß namentlich die Ergebnisse der österreichischen und süddeutschen Kunst stärker herangezogen, daß die knappen biographischen Daten vervollständigt, manche Urteile schärfer formuliert, an vielen Stellen Ergänzungen eingefügt, vor allem auch die Hinweise auf die jüngste Bewegung, soweit angängig, fortgeführt wurden. Überdies ist die Gesamtzahl der Textbilder beträchtlich erweitert; auch drei neue Farbendrucktafeln sind hinzugekommen, die der Leser willkommen heißen wird. Der Umfang des Bandes ist durch diese verschiedenartigen Zutaten um zwei Bogen gestiegen.

Berlin, im November 1908.

M. O.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Die erneute Überarbeitung verfolgte den Zweck, notwendige Einschiebungen und Ergänzungen vorzunehmen, Einzelheiten nachzutragen, sowie das Bildermaterial zu vergrößern, ohne den starken Band weiter anschwellen zu lassen, der sonst an Übersichtlichkeit verlieren müßte. So hat sich, trotz beträchtlichen Zusätzen, durch Kürzungen an andern Stellen erreichen lassen, daß der Umfang nur um drei Seiten stieg.

Berlin, im Februar 1912.

M. O.

Vorwort zur siebenten Auflage.

Mehr als sieben Jahre sind seit dem Erscheinen der sechsten Auflage des Schlußbandes von Springers „Handbuch" verstrichen. In der Zwischenzeit liegen nicht nur die Ereignisse des Krieges, welche die Fertigstellung der längst notwendigen neuen Auflage verhinderten, sondern auch grundlegende Wandlungen auf dem Gebiete der Kunst. Neue Strömungen, die sich zu Anfang des Jahres 1912 noch nicht im Zusammenhang überblicken ließen, haben sich inzwischen immer weiter ausgebreitet und vielfach zu greifbaren Ergebnissen geführt. Hatte dieser Band bisher die Aufgabe, die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in den großen Zügen ihrer Entwicklung dar-

zustellen, so erhebt nun das emporgestiegene zwanzigste Jahrhundert neue Ansprüche Es wurde darum den bisherigen vier Hauptabschnitten ein fünfter Abschnitt angefügt in dem es unternommen wird, die Bestrebungen der nachimpressionistischen Zeit in ihren grundsätzlichen Gedanken, in der schöpferischen Arbeit und der Wirkung ihrer führenden Persönlichkeiten zu schildern, soweit sie heute schon der geschichtlichen Anschauung Stoff liefern. Ich habe hierbei besonderen Wert darauf gelegt, auch den außenstehenden Betrachter zu einem unbefangenen Eingehen auf die Ziele und die Vorstellungswelt der jüngeren Generation anzuregen, und ich habe mich nicht gescheut, unter die Abbildungen auch solche Werke moderner Künstler aufzunehmen, die, zumal in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe, das anders gewöhnte Auge zunächst befremden mögen. Die älteren Meister, die die neue Bewegung vorbereiteten, sind nun im Text von den Stellen, an denen sie früher behandelt wurden, in diesen neuen Abschnitt gerückt. Es ist natürlich, daß auf solche Weise zwischen den Jahreszahlen der Kolumnenüberschriften und dem Inhalt des Kapitels gelegentlich kleine Unstimmigkeiten entstanden sind, wie es ja auch bei den früheren Abschnitten nicht zu umgehen war; aber niemand wird etwa daran Anstoß nehmen, daß van Gogh, obschon er bereits im Jahre 1890 gestorben ist, doch erst im Zusammenhange mit den jüngsten Erscheinungen besprochen wird.

Einige Kürzungen in den älteren Kapiteln haben es ermöglicht, den Band trotz den neuen Zusätzen kaum anschwellen zu lassen, so daß er die Handlichkeit nicht verliert, die in seiner Bestimmung und in seinem Namen liegt. In diesen früheren Abschnitten ist der gesamte Text auch diesmal wieder eingehend überarbeitet, Fehlendes ist ergänzt, Veränderungen sind berücksichtigt worden.

Berlin, im September 1919.

M. O.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Abschnitt: 1750—1819.

Zweiter Abschnitt: 1819—1850.

Dritter Abschnitt: 1850—1870.

Vierter Abschnitt: 1870—1900.

Fünfter Abschnitt: 1900—1920.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

Marmorbüste Anton Springers. Von Karl Seffner.

(Zu Seite 414.)

1. Das Brandenburger Tor in Berlin. Von C. G. Langhans.

Erster Abschnitt: Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis 1819.

1. Die Anfänge des Klassizismus im achtzehnten Jahrhundert.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatten der europäischen Kunst völlig neue Wege gewiesen, die abseits lagen von den Zielen und Bestrebungen des vorausgegangenen Zeitabschnitts. Dem aus dem Studium der Antike abgeleiteten Ideal der harmonischen Klarheit, das aus der Gedankenwelt der Renaissance siegreich hervorgegangen war, hatten sich andere Tendenzen entgegengestellt. Die eingehendere Beschäftigung mit den

2. Magdalena. Von A. Canova. Passagna, Canova-Tempel.

3. Venus. Von A. Canova. Marmor. Florenz, Palazzo Pitti.

Erscheinungen und Rätseln der Natur, die von der modernen Wissenschaft genährt wurde, und die damit zusammenhängende, gesteigerte Anteilnahme am individuellen Leben der Einzelpersönlichkeit hatten eine Erstarkung des Wirklichkeitssinnes zur Folge, die in der Kunst ihren Abglanz suchte. Das führte zunächst zu einer wachsenden Herrschaft der Malerei, in der sich diese Wünsche am schnellsten erfüllen ließen, und in ihr zu einer vordem ungeahnten Geltung der spezifisch malerischen Elemente des Lichts und der Farbe, die als gegebene Mittel erschienen, Naturwahrheit, Leben und Bewegung widerzuspiegeln. Und es führte ferner zu einer auffallenden Beeinflussung der übrigen Künste durch die Malerei: auch in der Plastik und der Architektur kamen malerische Prinzipien zu maßgebender Bedeutung.

Damit war das ganze Lehrgebäude, das sich auf das Studium der Antike stützte, ins Wanken geraten. Neue Ziele waren aufgestellt worden: ein selbständiges, von keinem älteren Codex abhängiges Erfassen der Welt ringsum; eine innigere, aus unbefangener sinnlicher Anschauung erwachsene Anlehnung an die Natur; die Auswirkung unmittelbarer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten für das allgemeine Lebensgefühl der Zeit wie für individuelle Stimmungen und Bedürfnisse. So war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bereits das Programm für die Bestrebungen aufgestellt, die man im neunzehnten als die Ausflüsse des „modernen" Kunstgeistes auffaßte und bezeichnete. Aber es war diesem Komplex neuer Forderungen nicht beschieden, sich auf geradem Entwicklungswege ungehemmt fortzubewegen. Noch bevor das achtzehnte Jahrhundert zu Grabe getragen wurde, erfolgte eine Stockung, vielmehr ein Rückschlag, indem sich die antikisierende Stilkunst noch einmal zu einer kräftigen Gegenbewegung aufraffte, die, um stärker zu wirken, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit die reine Griechenwelt des Altertums selbst wiederherzustellen suchte.

Die Kenntnis der Antike war im siebzehnten Jahrhundert immer äußerlicher und oberflächlicher geworden. Wie schlecht sie in dieser Zeit verstanden wurde, zeigen am deutlichsten die Stiche nach klassischen Skulpturen: bis zur Unkenntlichkeit erscheinen sie in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum neues Leben und weckten wieder die Begeisterung für das Altertum. Nirgends stärker als in Frankreich. Wie französische Antiquare sich mit besonderem Eifer auf die Beschreibung und Erklärung der vorgefundenen Altertümer warfen, so haben auch französische Künstler und Kunsthandwerker sich zuerst und am erfolgreichsten den antiken Kunstformen wieder zugewandt. Der Umstand, daß Werke der Malerei und der Kleinkunst zahlreicher als jemals ans Tageslicht kamen und das größte Interesse erregten, erleichterte die Verwertung der alten Motive. Die immer nach neuen Mustern lüsterne Mode fand hier für die Welt der Geräte eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmuck der Innenräume antikisierende Formen.

In der Architektur tritt der klassische Stil, auf das reichere und genauere Studium antiker Bauformen gestützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirksamkeit.

Die Säulenordnungen, die Gebälkglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Altertums (Pantheon, römische Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs mischte sich noch ein Rest von barocken und zopfigen Elementen bei; doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Hauptnachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunst als das abstrakte Vitruvsche Lehrbuch studiert, die künstlerische Tätigkeit mehr auf die äußerliche Zusammenstellung antiker Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Wesens und ihre selbständige Verwertung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments und seine steife, schwunglose Behandlung sind ein weiteres Merkmal des nach einem festen Schema gebildeten klassischen Stils, dessen Herrschaft bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hineinreicht. In Österreich z. B. erhielt er sich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibender Bedeutung zu schaffen. Reiche Verwertung fand er in süddeutschen Residenzen, namentlich in Karlsruhe. In Berlin ist die glänzendste Schöpfung dieser frühklassizistischen Richtung das Brandenburger Tor, von Carl Gotthard Langhans (1733—1808) bereits 1789 begonnen (Abb. 1). Der klassische Stil brach sich gleichfalls, wenn auch nicht ohne scharfen Widerspruch zu erfahren, in England Bahn, wo die Gesellschaft der „Dilettanti" seit 1733 durch Sammlungen, Ausgrabungen und Publikationen das Interesse an der antiken Kunst aufgefrischt hatte. Lange und kaum ernstlich bestrittene Dauer gewann er aber namentlich in Frankreich, wozu die Tendenzen der Napoleonischen Zeit wesentlich beitrugen. Die auch wissenschaftlich tüchtigen Architekten Pierre Fon-

4. A. R. Mengs. Jugendliches Selbstbildnis in Pastell. Dresden, Gemäldegalerie.

5. Himmelfahrt Christi. Von A. R. Mengs. Dresden, Hofkirche.

6. Augustus und Kleopatra. Von A. R. Mengs. Wien, Gal. Czernin.

taine (1762—1853) und Charles Percier (1764 bis 1838) sind seine bedeutendsten Vertreter, die Madeleinekirche von B. Vignon (1761—1828), der Arc de l'étoile von François Chalgrin (1739—1811) und der Triumphbogen auf dem Karussellplatze von Fontaine die bekanntesten Beispiele.

Auf dem Gebiete der Skulptur vollzieht den Übergang zum klassischen Stil der berühmteste Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: Antonio Canova (1757 bis 1822). Er blieb freilich auf halbem Wege stehen. Wohl studierte er die Antiken der römischen Museen. Doch er war sich seiner Virtuosität in der Marmorbehandlung zu sehr bewußt, als daß er freiwillig diesen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge suchte daher in den antiken Mustern zumeist nur solche Züge auf, welche die Kunst seiner Meißelführung in das glänzendste Licht stellten. Noch jetzt fesseln Canovas weibliche Idealstatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmutige ihrer Formen (Abb. 2 u. 3), während er bei seinen Göttern und Heroen die weichliche Anlage durch Übertreibungen in der Muskelzeichnung vergebens zu verdecken suchte.

Ähnlich erging es im Kreise der Malerei Anton Raphael Mengs (1728—1779), dem hochgepriesenen und bewunderten Freunde Winckelmanns (Abb. 4). Er führte die Sache der Antike jedoch besser mit der Feder als mit dem Pinsel. Sie bildet nur ein Element in seiner Kunstweise, die vielfach gespaltenen Wurzeln entstammte und auf die äußere Zusammensetzung der verschiedenen Elemente angewiesen erscheint (Abb. 5 u. 6). Das zeigt sich am deutlichsten in seinem berühmten Parnaß. Die Anklänge an antike Statuen sind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die strenge Einheit der Auffassung, die eben nur dann vorhanden ist, wenn der Künstler die Gestalten aus einem einzigen Gedankenkern herauswachsen läßt, so daß sie notwendig miteinander verknüpft erscheinen, während sie hier nur in artiger, aber äußerlicher Nebeneinanderstellung beharren, als ob sie der bloße Zufall auf einem Plan vereinigt hätte.

Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einfluß, den er mittelbar übte. Diese nicht tiefe, aber verständige Auffassung der

Kunst, der Hinweis auf die verschiedenen Muster, die eifrige Mahnung, jedes Muster in seinem Kreise gelten zu lassen, sie alle zu vereinigen, diese ganze mehr kritische als schöpferische Methode des Wirkens eignete sich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden, und bürgerte sich in der Tat auf den deutschen Kunstschulen ein. Die sogenannte akademische Richtung, die im neunzehnten Jahrhundert nur langsam und nach scharfen Kämpfen zurückgedrängt wurde, beruht wesentlich auf den Grundsätzen der Mengsschen Malerei und hat sie nur mit immer geringerem technischen Geschick fortgesetzt.

Es bleibt jedoch für die Periode vor und um 1800 beachtenswert, daß sich ihre Kunstübung nicht mit einer einförmigen Ausnutzung der klassizistischen Lehren erschöpfte, sondern, der Literatur des Zeitabschnitts folgend, eine mannigfache Regsamkeit und Initiative nach verschiedenen Richtungen bekundete. Nicht nur daß auch das verklingende Rokoko seine Rechte noch geltend machte. Auch jene neuen Forderungen, auf die oben hingedeutet wurde, blieben, dem antikisierenden Rückschlag zum Trotz, unter der Oberfläche lebendig. An sie hat später die moderne Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, die in dem Maße erstarkte, wie die Herrschaft des akademischen Wesens abnahm, bewußt oder unbewußt angeknüpft. Es wird sich daher empfehlen, diese Nebenströmungen erst im Zusammenhang mit den Bestrebungen zu behandeln, die sich als ihre Fortsetzung und Erfüllung darstellen.

Verhältnismäßig am wenigsten wurde von dem herrschenden klassischen Zuge die englische Kunst berührt. Denn John Flaxmans (1755—1826) Umrißzeichnungen zu Homer und Äschylus (Abb. 7), ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joshua Reynolds' (siehe Springers Handbuch, Band IV) und den Einfluß, den er übte, in die Wagschale geworfen werden. Reynolds steht an der Spitze der englischen Schule, die eine Sonderprovinz für sich in der europäischen Kunstentwicklung bildet und später großen Einfluß ausüben sollte. Die insuläre Abgeschlossenheit Großbritanniens, dann seine jahrelange Absperrung vom Kontinent während der Napoleonischen Kriege hatten dazu beigetragen, die englische Kunst von französischer Herrschaft und also auch vom orthodoxen Klassizismus zunächst freizuhalten. Diese Absperrung hat auch, und das ist vor allem wichtig, die bedeutungsvolle nationale Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmacks bewirkt.

7. Rückkehr des Agamemnon. Von John Flaxman.

8. Der Schwur der Horatier. Von J. L. David. Paris, Louvre.

2. David und seine Schule.

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes wurden teilweise durch äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des ersten Kaiserreichs, bedingt. Die Völker folgten überdies nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwand an Mitteln ins Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung bewirkt und mit gewaltiger Energie festgehalten: Jacques Louis David (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, auch von seinen Zeitgenossen wurde er ohne Widerspruch so hoch eingeschätzt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel Davids arg gekürzt, seine geschichtliche Bedeutung aber nicht bestreiten können. Gerade sein bis zum Übermaß gesteigertes Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutionszeit seine politische Stellung die Diktatur im Künstlerreiche in die Hände spielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Lehre den Sieg zu sichern. Davids Phantasie gebot über keinen großen Reichtum an Gedanken und bewegte sich nur schwerfällig. Auch hat nicht etwa er zuerst auf die antiken Muster hingewiesen und sie in die Kunst eingeführt. Durch die heimischen Tragiker und im Kreise der Malerei durch Poussin war das klassische Element bereits stofflich in Frankreich eingebürgert worden, und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausstellung der Akademiker, in jedem „Salon“, eine größere Summe von Bildern gezählt werden, welche die antike

Mythologie und Heroengeschichte behandelten. Es verhielt sich aber mit diesen Darstellungen wie mit den antiken Helden auf der französischen Bühne in ihren Federhüten und Trikots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David auf die Richtigkeit der Darstellung, zunächst auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräte, Waffen, Kleidung antiken Mustern nachbildete und sich in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs hielt. Aber auch die innere Wahrheit strebte er an, so gut er und seine Zeit es verstanden. Rauhe Männertugend, Patriotismus erschienen als die leuchtendsten Züge des klassischen Altertums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, die schon vor der Revolutionszeit die politischen Ideale aus der Römerwelt holte und vollends während ihres Verlaufs den Traum einer stolzen, großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den pathetischen Szenen rührende Episoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geschmack, der, durch die sorgfältige Pflege des rhetorischen Schmuckes in der Poesie vorbereitet, auch in der Malerei das „Rührende" liebte. So wird der äußere glänzende Erfolg Davids erklärt. Er betonte überdies als Künstler die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den malerischen Gegensatz von Licht und Schatten. Er duldete nichts Verschwommenes und Unklares und ließ lieber feinere Wirkungen beiseite, als daß er auf das plastische Hervortreten der Gestalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die außerordentliche Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, die seine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch von den Schülern. Zahlreich strömten sie ihm zu, auch viele Ausländer aus ganz Europa, unter denen die deutschen nicht fehlten, verwandelten seine Werkstatt in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichsten Lehrmeister des Jahrhunderts. Stoben auch später die Schüler auseinander, und verlor auch Davids Kunst allmählich an Ansehen: seine Methode blieb noch mehrere Menschenalter in Kraft und wurde ein kostbares

9. Die Ermordung Marats. Von J. L. David. Brüssel, Museum.

10. Die Marquise d'Orvilliers. Von J. L. David. Paris, Privatbesitz.

Erbe der französischen Kunst, die der gründlichen persönlichen Vorbereitung, den strengen Studien, der sorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrschung der technischen Elemente einen großen Teil ihrer Erfolge verdankt.

Davids Glanzzeit schließt die Entwicklung ab, die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (Abb. 8), 1785 vollendet — David zählte bereits 36 Jahre —, führte ihn in die erste Linie der französischen Maler. Das Bild zeigt sowohl die starken wie die schwachen Seiten des Künstlers, die seitdem fast in allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Szene nur arrangiert, daß sie keineswegs aus der tiefsten Seele eines Künstlers geschaffen ist. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des Malers, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Im vollendeten Kunstwerke soll man aber den kritisch erwägenden, grübelnden Verfertiger nicht bemerken. Die Wahrheit der Darstellung wird erst erreicht, wenn sie sich gleichsam von selbst ergibt, ganz natürlich und notwendig erscheint. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastierenden Handlungen der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Sicherheit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdrucks nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruch der Revolution malte David auch das Brutusbild. Der Konsul hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klagen aus, im Hintergrunde sind die Leichname der Söhne sichtbar: das Bild bewegt sich in demselben Geleise wie der Schwur der Horatier. Die Revolution steigerte dann Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an und gehörte zu den Fanatikern des Konvents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch seine Produktion. Das interessanteste Denkmal seiner Tätigkeit aus dieser Zeit ist die „Ermordung Marats“ (Abb. 9). Unter dem unmittelbaren Eindruck des Ereignisses geschaffen, ist es durchaus natürlich aufgefaßt, hält sich streng an die Wahrheit und gibt sogar die

11. Gerechtigkeit und Rache. Von P. P. Prud'hon. Paris, Louvre.

abschreckende Häßlichkeit des Erstochenen wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies sich übrigens der Kunst trotz den pomphaften Worten, die man von ihrer Regeneration machte, durchaus ungünstig. Ein paar oberflächliche Symbole und frostige Allegorien genügten, den offiziellen Bedarf zu decken. Auch nach dem Sturz des Terrorismus, unter dem Direktoire, besserten sich die Kunstzustände nicht. Man braucht nur zu beobachten, wie diese Incroyables und Merveilleusen sich trugen, um sich von der Lächerlichkeit der Anmaßung zu überzeugen, jetzt sei die Zeit des reinen Griechentums gekommen. Eine Wandlung im Geschmack, die auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entsprechend dem gesteigerten Einfluß der Frauen in der geselligen Welt wurde die Frauenschönheit für die höchste erklärt und, was damit zusammenhängt, die Darstellung des Nackten als lockendste Aufgabe der Kunst gepriesen. Davids Raub der Sabinerinnen, nach fünfjähriger Arbeit 1799 vollendet und unter begeistertem Beifall öffentlich ausgestellt, zeigt den Umschwung der künstlerischen Anschauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, spielen in der Szene die Hauptrolle, auf die korrekte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit diesem Werk erreichte David den Höhepunkt seiner Wirksamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiserreichs unbestritten als der erste Maler und genoß Napoleons Gunst und Achtung in hohem Maße. Außer Zeremonienbildern, z. B. Napoleons Krönung, malte er auch den Kaiser, wie er auf feurigem Rosse seinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weist, und schuf viele ausgezeichnete Porträts, unter denen das Bildnis der Marquise d'Orvilliers (Abb. 10) durch einfach natürliche, wahre Auffassung besonders hervorragt. In solchen anspruchsloseren Werken, namentlich in den Porträts, tritt für uns heute Davids bedeutendes handwerkliches Können am reinsten hervor. Doch in den pathetischen Kompositionen, in denen es von künstelndem Arrangement überwuchert wird, ruht die Quelle seines Weltruhms bei den Zeitgenossen. Erst als David 1816, weil er im Konvent für den

12. Madame Recamier. Von Fr. Gérard. Paris, Hotel de Ville.

Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, in die Verbannung nach Brüssel wandern mußte, hörte sein unmittelbarer Einfluß auf die französische Kunst auf.

David dankt dem bis zur Schroffheit energischen Hervorkehren des klassischen Elements einen großen Teil seines Erfolges. Die entgegengesetzten Eigenschaften, die bis zum Kraftlosen gesteigerte Scheu vor allem Gewaltsamen, die größere Billigkeit des künstlerischen Urteils, die jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit von sich wies, verschuldeten, daß eine andere, mindestens ebenso reich angelegte Natur gegen ihn zunächst in Schatten trat. Pierre Paul Prud'hon (1758 bis 1823) stand dem Klassizismus nicht feindselig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiserin Marie Luise und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klassischen Stil entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muster keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunstweise des französischen Rokoko völlig zu brechen. Für ihn war das Altertum doch vorwiegend das fröhliche Reich Amors und der Venus geblieben, die anakreontische Muse ging ihm tiefer zu Herzen als die tragische Poesie. Er zog die malerische Auffassung der plastischen, die Wirkung durch Farben jener durch Linien vor und hielt sich mit wenigen Ausnahmen von Schilderungen fern. Die berühmteste Ausnahme macht das als Schmuck eines Gerichtssaales gedachte Bild (jetzt im Louvre), das den Mörder (Kain?), kaum daß er die Bluttat vollbracht, auch schon von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt und ereilt darstellt (Abb. 11). Der Eindruck der Szene wird durch die Stimmung der Landschaft erhöht. Nicht die Tendenz, sondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterscheidet ihn von der älteren Schule des achtzehnten Jahrhunderts. Vortrefflich versinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meisters die Entführung Psyches durch Zephir (Tafel II); namentlich dies Gemälde brachte Prud'hon den Beinamen des „französischen Correggio“ ein. Zum schönen Fluß der Linien und der zarten Behandlung des Fleisches gesellt sich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht gesetzten Körperteile wie schimmernd hervortreten. Auch als Illustrator war Prud'hon tätig, wie viele Künstler seiner Zeit; auch dabei fühlte er sich von der erotischen Poesie am meisten angezogen. In diesen Illustrationen, die häufig den Wert des Textes weit überragen, wie in den zahlreichen, mit großer Kunst behandelten Kreidezeichnungen offenbart sich die Fruchtbarkeit und die natürliche Grazie seiner Phantasie am glänzendsten.

P. P. Prudhon: Entführung der Psyche.

Paris, Louvre

Während Prud'hon erst bei dem jüngeren Geschlecht volle Anerkennung fand, mußten andere Maler der Napoleonischen Periode den Preis, den ihnen die Zeitgenossen spendeten, in späteren Jahren mit halber oder ganzer Vergessenheit bezahlen. Girodet (Anne Louis G. de Roucy-Trioson, genannt Girodet Trioson; 1767 bis 1824) schlug anfangs einen ähnlichen Weg ein wie Prud'hon. Sein Endymion, im Mondschein von Amor belauscht (1792), betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, nahm Girodet seine Motive auch aus Werken der modernen Poesie, so aus dem eine Zeitlang bewunderten Ossian, dann aus Chateaubriands berühmter Dichtung Atala. Unter den Anhängern Davids gewann die glänzendste Stellung François Gerard (1770—1837). In dem Gemälde, das den blinden Belisar seinen verwundeten Führer im Arm tragend darstellt, wie er dicht am Abgrund mit dem Stabe den Weg tastet, 1795 vollendet, folgt er den Spuren seines Meisters, den er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdrucks weit überragt. Auch die kräftigere Farbe hat er vor dem Lehrer voraus; er wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Porträtmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérards Bildnis der Madame Recamier (1802; Abb. 12) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisierenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er Jean Antoine Gros (1771 bis 1835) den Vorrang lassen, der es besser als alle anderen verstand, Napoleons Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisieren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Gros' Bilder des Gewaltigen bei Arcole (Abb. 13), in Jaffa, bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonkultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Gebärden getrübt, die Wirkung des Kolorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist Pierre Guérin (1774—1833), der gleichfalls in Gegenständen und Formgebung den klassischen Mustern nachging, aber sich kaum über eine äußerliche, oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie von der pathetischen wie von der sinnlich anmutigen Seite zu erfassen bemüht war (Abb. 14). Dagegen genoß Guérin nach Davids Auswanderung als Lehrer großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechts wurden in seiner Werkstatt erzogen.

13. Bonaparte an der Brücke von Arcole. Von Gros. Paris, Louvre.

14. Damenbildnis. Von P. Guérin.
London, Wallace Collection.

15. Damenbildnis. Von J. B. Isabey.
London, Wallace Collection.

Einen starken Gegensatz zu dieser ganzen Künstlergruppe bildet der Miniaturmaler Jean Baptiste Isabey (1767—1855). Bereits zur Zeit des Direktoriums stand er in hohem Ansehen und noch in der Restaurationsperiode bewahrte er lange seinen Ruf; die glänzendste

16. Empfang bei Hofe. Von L. G. E. Isabey. London, Wallace Collection.

Wirksamkeit aber entfaltete er unter dem Kaiserreich. Während die anderen Künstler die heroische Seite des Napoleonischen Regiments verherrlichten, schilderte Isabey (z. B. in seinem Bilde: General Bonaparte im Garten zu Malmaison) den Mächtigen mehr in seinem privaten Leben. Auch als Dekorateur war er sehr geschätzt. Aber zumeist haftet sein Nachruhm doch an den zahllosen Miniaturporträts, die er von den vornehmen Persönlichkeiten eines halben Jahrhunderts zierlich und treffend auf Elfenbein entwarf (Abb. 15). Sein Sohn und Schüler Louis Gabriel Eugène Isabey (1804—1886) malte brillante Marinestücke und romantische Kostümbildchen von flotter Art und geistreicher Lichtbehandlung (Abb. 16). Er wirkte durch die Verve und die tonige Feinheit seines Kolorits auf verschiedene deutsche Künstler, wie Ed. Hildebrandt und Carl Spitzweg.

17. A. J. Carstens, Selbstbildnis. Pastell. Hamburg, Kunsthalle.

3. Carstens und Thorwaldsen.

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland der Weg des Klassizismus eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für die Winckelmanns Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl der Stoffkreise, in die sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern, stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische, in der sie vorwiegend nur die Anmut und die Grazie verkörpert sahen. Die Deutschen fühlten sich viel mehr von den Hellenen angezogen und füllten mit sichtlicher Vorliebe ihre Phantasie mit Gestalten der griechischen Heroenwelt. Schon dadurch trat ihnen die künstlerische Tradition, in der das Griechentum wenig gepflegt worden war, ferner. Aber auch sonst waren sie nicht in der Lage, an sie anzuknüpfen und sie als Schule zu verwenden. Es gab in Deutschland keinen Mittelpunkt gesellschaftlicher und künstlerischer Kultur, der in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinsamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbestellern: es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künstler und an Gelegenheit, die Kunst mit den allgemeinen Interessen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schillers: „Wir sind genötigt, unser Jahrhundert zu vergessen, wenn wir nach unserer Überzeugung arbeiten wollen", trifft am stärksten bei der deutschen Kunst im Zeitalter Winckelmanns zu. Die ästhetische Anschauungsweise deckte sich nicht mit dem Volksbewußtsein, der Künstler schuf eigentlich wieder nur für Künstler, am liebsten und besten für sich selbst. Zwischen den oft tüchtigen, aber doch im engen Kreise festgebannten Zunftmalern, die vielfach in der Hauptsache darauf sannen, wie sie den „Amtsverderbern", den freien, nicht zünftigen Künstlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunst ausschließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwischen den meist von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländischen Mustern arbeitenden Akademien befanden sich die jungen Männer eingezwängt, die den neuen Idealen huldigten. Auf literarischem Wege waren sie mit

der neuen Stoff- und Formenwelt bekannt geworden, aus Büchern hatten sie sich zunächst für die Größe der Antike begeistert. Während David zwar gegen die ältere akademische Manier leidenschaftlich ankämpfte, aber bald wieder in neue Schulgeleise einlenkte, blieb bei uns der Bruch mit der Schule und Routine, leider allerdings auch mit dem überlieferten Handwerk dauernd. Man darf in Deutschland mit größerem Rechte von einer Kunstrevolution reden als in Frankreich, obschon hier ein politischer „Erzrevolutionär" an der Spitze stand. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutschen Kunst für ein ganzes Menschenalter unwiderruflich bestimmt. Auf den Weg des Selbsterlernens waren die jungen Künstler angewiesen, die der neuen Richtung huldigten. Auf viele Vorteile des geregelten Unterrichts, der lebendigen Tradition mußten sie verzichten und der Hoffnung entsagen, den Beifall weiter Kreise zu gewinnen. Denn was den Schöpfungen der Kunst den lockendsten Reiz verleiht: das rauschende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten sie ihren Werken nicht geben. Die Herrschaft über die technische Seite der Kunst hätten sie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben können. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetischen Schönheit der Griechenwelt, legten sie aber überhaupt wenig Wert auf die virtuose Durchführung und farbenreiche Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetische Schönheit stärker als die malerische und scheuten sich, die Empfindung, von der sie beseelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwischen.

Am schärfsten prägt sich dieses Streben in Asmus Jacob Carstens aus, der (in der Sankt-Jürgener Mühle bei Schleswig) 1754 geboren war und bereits 1798 in Rom starb (Abb. 17). Noch um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als der Reformator und Wiederhersteller deutscher Kunst gefeiert, ward er bald darauf, wie die ganze klassizistische Gruppe, wegen der mangelhaften technischen Ausbildung gering geschätzt. Man hat Carstens dabei oft ungerecht behandelt. Der Rückgang auf klassische Muster war durch die europäische Kulturströmung bedingt. Der merkwürdig enge Anschluß an die literarische Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poesie geschöpften Anregungen erklären sich gleichfalls von selbst. Die literarische Bildung barg das beste Stück unseres Lebens und unserer Kraft in sich. Hier vergaßen die Deutschen die politische Zersplitterung und erinnerten sich der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unseres Lebens. Der Dreißigjährige Krieg hatte unsern Wohlstand gebrochen, unsere schöpferische Begabung lahm gelegt. Langsam arbeiteten wir uns aus der Verarmung wieder empor. Ehe wir noch diese Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlungen idealer Schätze angewiesen. Unsere Gedanken und unsere Empfindungen wurden unsere Lebensfreude, die Poesie und Literatur unser Lebensreichtum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unsere Dichter und Künstler nicht aus willkürlichem Eigensinn, sie folgten einem Gebot der Notwendigkeit, ebenso wie unsere gebildeten Mittelklassen in der Begeisterung für eine ideale Welt den besten Schutz gegen die nationale Versumpfung fanden. Die Poesie errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künste. Wir werden wahrlich keinen Maler der klassischen Zeit mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poesie blieb eben auf ihrem Boden, während die Malerei in ihrem Wetteifer mit der Dichtkunst auf manche Vorteile des Faches, ja auf ihre eigentlichsten Wirkungen verzichten mußte.

Zweiundzwanzig Jahre alt zog Carstens nach Kopenhagen. Aber hier lockte ihn weniger die Akademie, an der namentlich Nikolaj Abraham Abildgaard (1743—1809) erfolgreich wirkte, als die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen, deren Formen er so genau dem Gedächtnis einprägte, daß er sie auswendig zeichnen konnte. 1783 wollte er in Italien sein Glück versuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber bereits in Mantua zur Rückkehr. Carstens lebte dann eine Zeitlang in Lübeck und mehrere Jahre (1785—1792)

18. Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, die Schicksalsgöttin und die Parzen.
Kartonzeichnung von A. J. Carstens. Weimar, Museum.

in Berlin. Ein Stipendium setzte ihn endlich in den Stand, das Land seiner Ideale aufzusuchen. Aber nur sechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreise hoch verehrt und als Führer und Meister begrüßt. In diese römische Zeit fällt seine reichste Wirksamkeit. Dem Laien erscheint sie schwerlich als solche. Denn Carstens schuf nicht ausgeführte Gemälde, sondern beinahe ausschließlich Zeichnungen, in einfachen Umrissen mit dem Bleistift oder der Feder gezogen, dann sogenannte Kartons, in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern entworfen, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantasie wurde zwar auch durch Ossian, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er sich allein in der antiken Stoffwelt und im Kreise der Allegorie vollkommen heimisch. Selbst entlegenere und abstrakte Gedanken, wie z. B. die „Geburt des Lichts“ oder die „Nacht mit ihren Kindern“ (Abb. 18), gewannen in seiner Phantasie eine greifbare Gestalt. Carstens versteht aber auch mit psychologischer Schärfe leidenschaftlichere Charaktere zu zeichnen. Nach Lucian, aus dem schon die Renaissance gern schöpfte, schildert er die Überfahrt des Megapenthes (Abb. 19). Der reiche Tyrann, auf seinem Fluchtversuche eingeholt, wird an den Mast des gefüllten Charon-Nachens gebunden, auf seinem Rücken hat sein Widerpart, der Schuster Micyll, Platz genommen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung schildern den Besuch der Argonauten bei Chiron, der sich mit Orpheus in einen Sangeswettstreit einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Ödipus in Kolonos, Homer, der vor versammeltem Volke seine Lieder singt u. a. Überraschend wirkt in diesen unscheinbaren Blättern die innere Wahrheit der Darstellung. Man merkt, daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorgangs abgelauscht hat und es dem Beschauer

19. Die Überfahrt des Megapenthes. Von A. J. Carstens. Weimar, Museum.

überläßt, an der poetischen oder literarischen Quelle die Phantasie zu erfrischen, sondern daß er die Szene noch einmal selbständig durchdacht und im Geiste nachgeschaffen hat. Daher stammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz dem dürftigen szenischen Apparat und den überaus einfachen technischen Mitteln durchweht. Die Formen sind, wie es der Studiengang Carstens' mit sich brachte, etwas allgemein gehalten; statuarische Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die scharf zugespitzte Individualität tritt gegen das typisch Gültige zurück und wird durch die Rücksicht auf maßvolle Linienschönheit gedämpft. Die Umrisse der einzelnen Figuren, die geschlossene Komposition der ganzen Gruppen lassen den plastischen Zug in der künstlerischen Natur des Meisters erkennen. Er hat sich selbst einigemal im Modellieren versucht, und es erscheint durchaus begreiflich, daß die von Carstens begonnene Art von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Bertel Thorwaldsen (1770—1844) gehört nach Geburt und äußerer Lebensstellung dem dänischen Volke an. Mit Recht feiern ihn seine Landsleute als den größten Künstler ihres Stammes und haben ihm im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen das schönste Denkmal gesetzt, das sich ein Künstler wünschen kann (s. u. 4. Abschn., Kap. 4). Seine Stellung in der modernen Kunstgeschichte wird aber durch seinen langen römischen Aufenthalt (1797—1819, 1820—1838) und seine vielfach an Carstens anknüpfende Auffassung der Kunst und der Antike bestimmt. Thorwaldsen war nach seinem Ruhm ein europäischer Künstler; solange er lebte — und die neidlosen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geschenkt —, wurde ihm als dem ersten Bildhauer aller Völker gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzosen noch Italiener zu ihrem Künstlerkreise, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegensatz zur romanischen Auffassung die Antike so, wie sie der germanischen Bildung als Ideal vorschwebte, wieder belebt

20. Teil des Alexanderzuges. Von B. Thorwaldsen. Villa Colonna am Comer See.

21. Jason. Von B. Thorwaldsen.

22. Christus. Von B. Thorwaldsen. Kopenhagen, Frauenkirche.

23 u. 24. Tag und Nacht. Von B. Thorwaldsen.

25. Schiller. Von J. H. Dannecker. Stuttgart.

und in die moderne Plastik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildschnitzers lernte Thorwaldsen die Handwerksseite seiner Kunst frühzeitig kennen. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom; ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in seine Heimat zurückgekehrt, wenn nicht die Bestellung des Jason durch einen englischen Kunstfreund am Tage der Abreise sein Bleiben in Rom entschieden hätte. Thorwaldsen hatte diese Statue bereits 1801 modelliert und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen sorgfältiger entworfen. Jason, mit dem erbeuteten goldenen Vlies auf dem Arm, wirft, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphierenden Stolzes auf den besiegten Drachen zurück (Abb. 21). Die einfache Wahrheit in der Auffassung, frei von aller Übertreibung und von allem Prunken mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Vermählung der augenblicklichen Bewegung mit der gemessenen Ruhe im ganzen Auftreten unterschieden die Statue von allen gleichzeitigen plastischen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrschenden Stils. Seitdem stieg Thorwaldsens Ruhm stetig empor; ununterbrochen entfaltete sich seine Wirksamkeit. Seine Werkstatt füllte sich bald mit dänischen, deutschen und italienischen Künstlern, und so rasch auch die Schülerzahl wuchs, so genügte sie doch kaum für die immer zahlreicheren Bestellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meisters wurden Wiederholungen begehrt, die er natürlich den Schülern überwies. Seine Kunstweise selbst erfuhr in den späteren Jahren kaum einen nennenswerten Wechsel, wenn auch der Stoffkreis sich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb ihm die antike Welt; das Reich, das er unbedingt beherrschte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüte erhob, war die Reliefkunst. Er verbannte aus ihr die malerischen Elemente, die sich seit Jahrhunderten in sie eingeschmuggelt hatten, die perspektivische Vertiefung, die Masse des naturalistischen Beiwerks, die Mischung verschiedener Ansichten der Figuren, und führte die Einfachheit des griechischen, durch Schönheit und Geschlossenheit der Linien wirksamen Stils wieder ein. Es gehörte Thorwaldsens naive Natur dazu, die Reize dieses freiwillig eingeschränkten Reliefstils zu erfassen und ihm die frische Ursprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteste Werk dieser Gattung schuf er in seinem Alexanderzuge (Abb. 20). Noch ungleich berühmter sind die beiden Rundreliefs: der Tag und die Nacht (Abb. 23 u. 24), ebenso sinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund sich frei anschmiegenden Komposition, ferner die Jahreszeiten und das

friesartige Flachbild „Die Alter der Liebe“. In der Schilderung der süßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontischer Gedichte war Thorwaldsen geradezu unerschöpflich. Sein weniger auf das Pathetische und Leidenschaftliche als auf das Ruhig-Anmutige gerichteter Sinn erklärt seine Vorliebe für die Darstellung idealer Frauengestalten, wie der drei Grazien, der Venus, Psyche, Hebe u. a. Entbehren sie auch des lockenden sinnlichen Reizes, der Canovas Frauenbilder auszeichnet, so besitzen sie dafür den Vorzug, daß sie das Unnahbare, Reine echter Frauenschönheit besser ausprägen und dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte sich Thorwaldsen im Kreise der monumentalen Skulptur, es sei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, die er schuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegorische Gebiet gegeben wurde. In späteren Jahrzehnten führte ihm der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöser Natur zu. Im Giebelfelde des ganz in den Formen eines griechischen Tempels gehaltenen Gotteshauses schilderte er die Predigt des Johannes; die Vorhalle der Kirche schmückte er mit einem Reliefsfries, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend, das Innere mit den Statuen der zwölf Apostel und des Heilands, wie er liebevoll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält. Ob sich die Helden des christlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plastisch vollkommen versinnlichen lassen, darüber ist viel gestritten worden. Jedenfalls hat Thorwaldsen in der Christusstatue (ursprünglich für die Schloßkapelle bestimmt, 1821—1827 gearbeitet, Abb. 22) ein Werk von ernster und großer Wirkung geschaffen, dessen künstlerische Bedeutung man recht begreift, wenn man es mit der kaum minder berühmten Christusstatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle

27. Der Pantherjäger. Von J. A. Jerichau.

26. Loki. Von H. E. Freund.

28. Apoll unter den Hirten. Von G. Schick. Stuttgart, Museum.

des Fürsten Taxis) vergleicht. Joh. Heinrich Dannecker (1758—1841) in Stuttgart war der berühmteste Bildhauer Süddeutschlands im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und jedenfalls nach Thorwaldsen der bedeutendste Vertreter der klassischen Tendenzen in der Skulptur. Seine Ariadne gehört noch jetzt zu den volkstümlichsten Werken jener Epoche: an ihr gefällt den meisten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenossen hemmte: die der älteren Schule entstammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient seine kolossale Schillerbüste (Abb. 25), in der er Naturwahrheit mit einem idealen Zug schön verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß Dannecker wenigstens im Porträtfach sein Vorbild Canova überragt.

Christlich religiöse Aufgaben führte Thorwaldsen willig, selbst freudig durch, mochte auch seine Künstlernatur sich nur in der Antike heimisch fühlen. Gegen die ihm zugemutete Verkörperung der nordischen Göttersage aber verhielt er sich spröde. Diese Versuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geschlecht skandinavischer Bildhauer überlassen, wie dem Schweden Benedikt Fogelberg (1786—1854), der seine römischen Studien benutzte, um von den hier geschauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Gestalten der nordischen Mythologie zu schlagen. Vom Adonis fand er den Übergang zu Balder, vom Herakles zu Thor, vom Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldsens, wie H. W. Bissen (1798—1868) oder H. E. Freund (1786—1840), huldigten dem nordischen, freilich nur zu oft der klaren Bestimmtheit entbehrenden Sagenkreise (Abb. 26). Die Vorherrschaft konnte aber auch auf skandinavischem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldsen hatte ihr der Schwede Tob. Sergell (1740—1814) zahlreiche Bewunderer verschafft, und vollends in Thorwaldsens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit dem man zu dem größten Künstler des Nordens emporblickte, die Lust zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabtesten unter den späteren Bildhauern Dänemarks, auf Jens

29. Tiroler Landschaft. Von J. A. Koch. Innsbruck, Privatbesitz.

Adolf Jerichau (1816—1883), hinzuweisen. In seinem Jäger, der einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (Abb. 27), macht sich das leidenschaftliche Element stärker geltend als in Thorwaldsens Schöpfungen, dagegen schließt Jerichau sich ihm in seinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles und der Hebe enger an. Sogar die Kunstindustrie Kopenhagens dankt Thorwaldsen mittelbar ihren Aufschwung.

Die reichste Gefolgschaft des dänischen Meisters treffen wir natürlich nicht in seiner Heimat, sondern in Rom an. Nicht nur seine unmittelbaren Schüler, unter denen der Italiener Pietro Tenerani (1789—1869), die Deutschen Rudolph Schadow (1786—1822; seine bedeutendsten Werke: die Sandalenbinderin und die Spinnerin) und Emil Wolff (1802—1879), der Schöpfer des berühmten Fischerknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterstützten Amazone, der Judith, die hervorragendsten waren — alle Bildhauer Roms, die der klassischen Richtung huldigten, traten in seine Bahnen.

30. Der Künstler. Aus Bonaventura Genellis Zyklus „Aus dem Leben eines Künstlers“.

Selbst aus Paris kam dem Klassizismus Zuzug. Gottlieb Schick (1776—1812) aus Stuttgart verließ Davids Werkstätte, um in Rom seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apoll unter den Hirten (Abb. 28) und Bacchus und Ariadne, erregten unter den Fachgenossen Aufsehen und weckten große Hoffnungen auf die Zukunft des Malers, die sein früher Tod vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom schlug auch ein anderer Schwabe ein, Eberhard Wächter (1762—1852), als Künstler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Ratgeber der Jugend einflußreich für die spätere Entwicklung der deutschen Kunst. Selbst Landschaftsmaler, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts über die Alpen nach Rom gewandert waren, entzogen sich dem antikisierenden Stil nicht. In Johann Christian Reinhart (geboren bei Hof: 1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der Jäger mit dem Maler, die frisch angeschaute Natur entzog sich bei ihm noch der strengen Disziplin. Um so bedeutender wirkte Joseph Anton Koch (1768—1839). Die Gunst des Bischofs von Augsburg hatte dem Tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlsschule zu Stuttgart verschafft, wilder Freiheitsdrang ihn zu heimlicher Flucht aus der Anstalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu seinem Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte sich Koch als Schüler Carstens'. In seinen figürlichen Darstellungen, wie den Illustrationen zu Dante und Ossian, schloß er sich dem Meister unmittelbar an. Auch in seinem eigentlichen Fach, der Landschaftsmalerei, ging Koch von verwandten Grundsätzen wie Carstens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerspruch; auch für die Landschaftsmaler sollte das Recht freier poetischer Schöpfung gelten, die charakteristische Wahrheit der Schilderung die Hauptsache bilden. Kochs Landschaften fesseln nicht durch ihre malerische Stimmung und harmonische Farbenwirkung. Sie erscheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen sie sich durch den klaren und festen Bau der landschaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft der Formen aus (Abb. 29). Die Empfindung, die aus der Landschaft spricht, soll noch dazu gesteigert werden durch die Staffage. Die Figuren sind im Sinne des Malers keine äußerliche Zutat, sondern stehen mit der Landschaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Taten, dem Spiegel ihrer Stimmungen, in engem innerem Zusammenhang. So prägt sich etwa auf dem Macbeth-Bilde des Innsbrucker Museums das grausig Unheimliche

der Situation in gleichem Maße in der Landschaft wie in der Staffage aus; der Sturm in der Natur ist der Widerschein der menschlichen Leidenschaft. Zwischen Gestalten und Landschaft soll sich ein symbolisches Band knüpfen.

Man hat für Kochs Kompositionsweise wie für die seiner Vorgänger und Nachfolger den Namen „historische Landschaftsmalerei“ geprägt. Der Gedanke war: die bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Natur, das Zurückdrängen auch der reichsten und reizendsten Einzelheiten zugunsten eines durchgreifenden charakteristischen Zuges wird uns nur verständlich, wenn wir unsere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter versenken, da sich das menschliche Leben gleichfalls in wenigen, aber starken Stimmungen und Leidenschaften äußerte. Das für Kochs Richtung Entscheidende blieb aber doch, um seine eigenen Worte anzuführen, daß er „bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichst wegließ, sich auf das Wesentliche einschränkte und so die Landschaft stilisierte“. Dadurch wurde der Zusammenhang mit den Zielen Carstens' hergestellt, dem Idealismus auch die Landschaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenströmungen. Mit der Zeit brachen sich andere Tendenzen Bahn. In Rom selbst hielt aber ein kleiner Kreis an Kochs Anschauungen, die er selbst mit Feuereifer verteidigte, noch lange fest. Seinem persönlichen Einfluß danken insbesondere zwei Künstler des jüngeren Geschlechts festeren Halt und reichste Anregungen.

31. Die Sirenen. Von F. Preller. Weimar, Museum.

Bonaventura Genelli (1798—1868) entstammte der bekannten Berliner Künstlerfamilie. Schon als Jüngling kam er nach Rom in Kochs Nähe, der ihn auf Carstens' Vorbild verwies und in seinen antiken Studien namhaft förderte. Nach Deutschland zurückgekehrt, siedelte sich Genelli in München an, wo er ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebte. Die Gönner blieben aus, die verständnisvollen Freunde stellten sich spärlich ein. Erst der Lebensabend in Weimar gestaltete sich freundlicher und erweckte in ihm die Lust, die früher wenig gepflegte Ölmalerei zu üben. Doch Genellis eigentümliches Wesen spiegelt sich am besten in seinen zyklischen Kompositionen wider. Außer den älteren Illustrationen zu Homer und Dante kommen die in Kupfer gestochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, eines Wüstlings, eines Künstlers (Abb. 30)

32. Johann Heinrich Meyer. Zeichnung von J. Schmeller.

in Betracht. Auch bei ihm tritt, wie man sieht, die poetische Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegorischen Kompositionen zusammen. Aus Genellis klassischen Traditionen erklärt sich seine Vorliebe für das Nackte sowie in seiner Formensprache das Beharren bei den typischen Gestalten, die Scheu vor allen naturalistischen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu denen er die größte Befähigung besaß, so würden manche störende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Gesichtsbildungen, bestimmter Maße usw., bald verschwunden sein.

In seinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geistesverwandten Friedrich Preller (1804—1878) zusammen, mit dem ihn auch eine gleichartige künstlerische Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Kochs Fußstapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdaels Werke studiert und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und schloß sich eng dem Kreise der Klassizisten an. Die Odysseelandschaften, dreimal umkomponiert, sind das Hauptwerk seines Lebens (Abb. 31). In diesem Bilderzyklus bot die von Preller sorgfältig studierte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf dem sich die Schicksale des göttlichen Dulders vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen des Südens, in den reicheren Gegensätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Öde und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller jedoch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, die ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst zu entwickeln. Ebensowenig hinderten ihn seine stilisierenden Tendenzen, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

4. Die Romantiker.

Äußere und innere Gründe stempelten Rom im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch hier die öffentlichen Zustände beklagenswert,

33. Der heilige Rochus Almosen verteilend. Von J. Schnorr von Carolsfeld. Leipzig, Museum.

die Armut groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die Sehnsucht nach Stil an den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Einen Anstoß zur Belebung des klassischen Stils versuchten die weimarischen Kunstfreunde unter Goethes Auspizien und unter dem tätigen Beistand seines Freundes und Kunstberaters Johann Heinrich Meyer aus Zürich (Abb. 32) zu geben. Sie belehrten in den „Propyläen" die Außenstehenden über die Ziele der Kunst, sie stellten den Künstlern selbst Aufgaben und verteilten (1799—1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den Hang zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen kämpften sie an und empfahlen Gegenstände der Darstellung, die schon durch ihren Inhalt bedeutsam, überdies Malern und Bildhauern gleich günstig sind. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechischen Dichtungen erschienen ihnen am besten geeignet, die Phantasie zu beleben. „Homers Gedichte sind von jeher die reichsten Quellen gewesen, aus denen die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben. Vieles ist bei Homer so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet." Alles ward hier aufs Inhaltliche, auf das Thema gestellt, das nicht als Mittel zum Zweck formaler Bildungen, sondern als Hauptsache erschien. „Daß doch der bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte!" rief Goethe. In das eigentliche Wesen von Malerei und Bildnerkunst ward auf diese Weise nicht eingedrungen. Die Bestrebungen der „W. K. F." scheiterten weniger am Unvermögen der Künstler, die ihnen gestellten Aufgaben zu erfassen, als an dem didaktischen Element, das sich dem Unternehmen beigemischt hatte. Wir waren eben damals eine literarisch gebildete, aber keine kunstpflegende Nation. Die

34. Heilige Familie. Von Fr. Overbeck. Zeichnung. Stift Neuburg.

Literatur spielte auch in der Geschichte der bildenden Künste eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unseres Kunstlebens entscheidenden Einfluß. Wie die klassische Richtung durch Winckelmanns Schriften eingeleitet wurde, so nahm auch die romantische Schule von einer literarischen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm schrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erschien die romantische Weltanschauung für die bildenden Künste wenig fruchtverheißend. Wackenroder, dessen von Tieck ergänzte Schriften „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) und „Phantasien über die Kunst“ (1799) vielen Künstlern als Brevier galten, war eine sensitive, musikalisch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeisterung für das Schöpferische, aber selbst unfähig, zu schaffen. Seinen Mangel suchte er durch Enthusiasmus zu ersetzen. Das Kunstwerk weckt Begeisterung — der Romantiker hält die Begeisterung für die einzige Quelle künstlerischer Wirkungen. Zur Andacht stimmen einzelne Gemälde: demgemäß sind sie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künstler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimnis in sich berge, auf ein Höheres hinweise, symbolisch zu fassen sei, führte leicht zu phantastischer Überschwenglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder auch zu anmaßendem Dilettantismus, der fehlende künstlerische Ausbildung hinter angeblich tiefen Ideen verbarg.

Es steckte aber dennoch ein guter, für die Kunstentwicklung fruchtbarer Keim in der romantischen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der gesteigerten religiösen Stimmung traf sie den Ton, der in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksseele durchzitterte. Die Rettung aus den gegenwärtigen Nöten, Trost und Mut fanden viele in dem Gedanken an die alte Größe des Vaterlandes, in der religiösen Erhebung des Geistes. Indem die Romantiker die Künstler auf den Gestaltenkreis der heimischen Vorzeit und des christlichen Lebens hinwiesen, zeigten sie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, sicherten sie ihnen wenigstens die Teilnahme und das Verständnis in weiteren Kreisen. Sie hatten viel wüste phantastische und irrige Vorstellungen verbreitet. Eine Mahnung aber sprachen sie aus, die alle Vorwärtsstrebenden in der deutschen Künstlerwelt an sie fesseln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künstlerischen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geistern, die unter dem Joch akademischer Disziplin seufzten, und denen in den Kunstschulen das Komponieren nach mechanischen Regeln beigebracht wurde. Natürlich gerieten sie durch

35. Sophronia und Olindo. Karton von Fr. Overbeck.

ihr Bekenntnis der neuen Lehren mit den Akademien in Widerstreit und sahen sich gezwungen, auf einem andern als dem akademischen Schauplatz ihre Tätigkeit fortzusetzen. Noch hatte sich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochschule künstlerischer Bildung unversehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regsamen freien Leben der Bildhauer und Maler in der ewigen Stadt. So zog denn 1810 und in den nächstfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutsche Kunst zu pflegen. Diese neuen Romfahrer unterschieden sich wesentlich von ihren Vorgängern. Sie kamen nicht zum klassischen Rom, sondern zum christlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale suchten sie nicht in der Antike, sondern in den italienischen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in denen sie den frommen Glauben mit herzgewinnender Schönheit vermählt fanden. Die Beziehungen zwischen der älteren und jüngeren Künstlergruppe nahmen daher gar bald eine feindselige Färbung an, die sich z. B. in dem Spottnamen „Nazarener“ für die Anhänger der christlich-romantischen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwischen den beiden Kunstweisen. Gemeinsam war beiden der Widerstand gegen die akademische Manier, gemeinsam auch die Forderung, daß der poetischen Empfindung bei der Komposition eines Bildes der Löwenanteil gesichert bleiben, daß jedes Kunstwerk von innen heraus, aus den Gedanken sich entwickeln müsse, nicht mit der gefälligen Zusammenstellung von schönen Gestalten und mit bloßem rhetorischen Pathos sich begnügen dürfe. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu starken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Welt trafen beide Richtungen zusammen. Dadurch erscheinen sie trotz allem Gegensatz eng verbunden, und es befremdet nicht, daß die beiden Strömungen sich oft unmittelbar berührten, daß einzelne Persönlichkeiten in ihrer künstlerischen Erziehung beiden sich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

Vier junge Männer, die 1810 aus der Wiener Akademie wegen ihrer ketzerischen Kunstansichten „quasi ausgestoßen“ worden waren, traten zuerst zu einer kleinen Künstlergemeinde zusammen: Friedrich Overbeck, der 1789 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Sie wurden die Begründer des Kreises, der alsbald in den Räumen des aufgehobenen Klosters San Isidoro auf dem Monte Pincio als ein wahrer Bund von Klosterbrüdern seine Studien gemeinsam trieb.

Es fällt auf, daß gar manchem Jünger dieser Schule nur ein einziger Wurf gelang, nach dem seine Kraft für immer erlahmte. Das war z. B. bei Gust. Heinr. Naeke (1785—1835)

36. Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal. Von Fr. Pforr. Berlin, Privatbesitz.

in Dresden der Fall, dessen hl. Elisabeth, jetzt im Naumburger Dom, zu den besten Leistungen des Overbeckschen Kreises zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künstler. So trat anfangs Julius Schnorr aus Leipzig (1794—1872) vollkommen in ihre Fußstapfen. Bereits in Wien, wohin er siebzehnjährig gezogen war, hatte Schnorr sich den Freunden Overbecks (den Brüdern Olivier) eng angeschlossen und in seinem hl. Rochus (Abb. 33) der Romantik offen gehuldigt, das Malerische gegen den Ausdruck inniger Empfindung zurücktreten lassen, die Scheu vor allem Gemachten zum Verzicht auf jede fernere künstlerische Wirkung gesteigert. Eine Art primitiver Malerei tritt uns hier entgegen, wie sie später noch wiederholt auftaucht. Nur sind Wurzeln und Ziele verschieden. Noch näher trat Schnorr dem Overbeckschen Kreise in seiner „Hochzeit zu Kana". Das Bild darf geradezu als ein Muster der ganzen Richtung gelten. Die anspruchslose Färbung läßt die eigentümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, die über der Szene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperson) die Schärfe und Klarheit des Ausdrucks offen zutage treten. Vielfach denkt man an die alten Florentiner. Denn merkwürdigerweise haben diese begeisterten Verehrer altdeutschen Wesens sich ausschließlich an die italienischen Vorbilder, besonders an die umbrischen Meister gehalten. Nicht dadurch aber haben sie sich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutsche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben indessen die Scheu vor dem Naturstudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der äußeren Wahrheit die poetische Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zurückdrängen, begnügten sie sich mit einer allgemeinen Formensprache. Wie Silhouetten heben sich die Gestalten von dem perspektivisch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart sind die Umrisse gezeichnet, ohne Individualität die Körper geschildert, kunstlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und sinnlich hielten sie nicht selten für Wechselbegriffe und schränkten daher die sinnliche Schönheit in ihren Schöpfungen auf das engste Maß ein. Alles Nackte vermieden sie nach Möglichkeit. Auf poetische Schwärmerei durfte anfangs die Hingabe an das christliche Mittelalter zurückgeführt werden. Ein ideales Bild von ihm schwebte der

Phantasie vor, frei von den Schranken des besonderen kirchlichen Bekenntnisses. Dieser jugendlichen Romantik war aber kein langes Leben beschieden. Die weitere Entwicklung zeigt viele der sogenannten Klosterbrüder im Dienste der katholischen Kirche, in der sie das mittelalterliche Glaubensideal verwirklicht sahen. Vollends als die katholische Kirche in der Restaurationsperiode sich zu größerer Macht erhob und alle Mittel in Bewegung setzte, den eine Zeitlang verlorenen Einfluß auf die Bildung wiederzugewinnen, knüpfte sie auch zu der Kunst engere Beziehungen an. Es kam eine Schule auf, die auf die Freundschaft und die Billigung der katholischen Kirche das größte Gewicht legte und mit Absicht den Gegensatz zu der herrschenden Kultur pflegte. Die Vertreter dieser Richtung fanden außerhalb Roms in den katholischen Provinzen Deutschlands und namentlich in Österreich, wo sie auch politischen Tendenzen sich hilfreich erwiesen, reiche Gunst. Kein einziger aus der Künstlergemeinde von S. Isidoro erreichte jedoch auch nur annähernd den Ruhm und die Bedeutung Friedrich Overbecks (1789—1869). Seine natürliche Begabung sicherte ihm, gleichviel welcher Richtung er huldigte, einen hervorragenden Platz unter den Mitstrebenden. Weiter aber verstand er seine Empfindungen, sein Auge und seine Hand so zu formen, daß die strenge Kirchlichkeit der Komposition und der religiöse Charakter der Gestalten nicht als eine von äußeren Mächten ihm aufgezwungene Tendenz, sondern als der ungesuchte Ausfluß seiner Persönlichkeit erscheinen (Abb. 34). Overbeck arbeitete überaus langsam und bedächtig; oft vergingen viele Jahre, ehe ein angefangenes Werk vollendet wurde. Aus den älteren Bildern spricht ein naiv lebendiger Sinn, eine ungetrübte Freude an der äußeren Erscheinungswelt und ein liebevolles Naturstudium, während spätere Ölbilder, wie der „Bund der Künste mit der Religion“ in Frankfurt, durch die vielen eingemischten abstrakten Vorstellungen oder, wie die Krönung Mariä im Kölner Dom, durch die sichtliche Scheu vor allzu großer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in seinem höheren

37. Krönung Mariä. Von Ph. Veit. Rom, S. Trinità de' Monti.

38. Karton zur Erweckung des Lazarus. Von Joseph Führich. Wien, Altlerchenfelder Kirche.

Alter, das Maß der Vollendung seiner Bilder freiwillig einzuschränken, auf die Ausführung in Ölfarben gern zu verzichten und mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons (Abb. 35) sich zu begnügen. Die grundsätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbenstudien und eingehende Naturbeobachtungen, weil sie den profanen Charakter des Kunstwerks fördern, wirkte hier nicht störend. Sein feines Naturgefühl und erstaunliches Formengedächtnis reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, den die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Karton konnte er endlich seiner Empfindung ungehindert den deutlichsten Ausdruck geben. Auf diesen Kreis von Arbeiten ist Overbecks Ruhm am festesten gegründet. In erster Linie sind die durch den Kupferstich vervielfältigten „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien“ zu nennen, die schönste Schilderung, die das Leben Jesu im vorigen Jahrhundert erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdrucks, entzückend durch die Anmut der Linien und die einfache Größe der Komposition. Ihnen schließen sich die in Holzschnitt reproduzierten Sieben Sakramente an, gleichsam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den biblischen Anlaß zur Einsetzung oder die Spendung des Sakraments darstellend, wird von einer Bordüre eingefaßt, in der symbolische Beziehungen und Anspielungen Platz finden. Noch im höchsten Alter zeichnete Overbeck mit

jugendlicher Frische Szenen aus dem Leben Petri, bestimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden.

Von Anhängern und Mitstrebenden (eigentliche Schüler besaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künstler besondere Erwähnung. Vor allem Franz Pforr (1788—1812), von dem Overbeck sagte, „er habe ihn förmlich gerettet“. Denn Overbeck war seiner unbotmäßigen künstlerischen Gesinnung wegen von der Wiener Akademie relegiert worden. Pforr malte nun in Erinnerung an die gemeinsamen Kämpfe die Allegorie auf sein und Overbecks Schicksal, die nach langer Zeit 1906 auf der Jahrhundertausstellung in Berlin wieder einmal ausgestellt war (Abb. 36). Alsdann ist neben dem als Kunsthistoriker bekannten J. D. Passavant (1787—1861), aus Frankfurt gebürtig, noch J. H. F. von Olivier (1785—1841) hervorzuheben, dessen klare, ängstlich durchgeführte Landschaften lebhaft an Overbecks mühsame Arbeit erinnern. Bedeutender war Philipp Veit, der Enkel des Philosophen Mendelssohn, 1793 in Berlin geboren. Er kam 1815 nach Rom, schloß sich hier dem Kreise, der sich um Overbeck und Cornelius gesammelt hatte, eng an, entfaltete die strengere kirchliche Richtung erst in Frankfurt, wohin er 1830 übersiedelte, dann in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Domes beschäftigt, 1877 hochbetagt starb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in Staffeleibildern (Madonna mit Engeln in der römischen Kirche Trinità de' Monti [Abb. 37] und Frauen am Grabe Christi im Frankfurter Museum) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit ziemlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbecks, der in Kratzau in Böhmen geborene Joseph Führich (1800—1876), schien lange Zeit in der Rolle eines schroffen Parteigängers seinen Hauptruhm suchen zu wollen. Tiefer als die meisten Genossen verstrickte er sich in seiner Jugend in die Irrgänge der Romantik und schwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein; später, als er von Rom wieder nach Österreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, betonte er in übertriebener Weise die kirchliche Gesinnung (Abb. 38). Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schroffe, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zustatten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, die bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Psalter und der bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi (Abb. 39), der verlorene Sohn, alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und viel-

SOLITVDO

39. Aus der Nachfolge Christi. Von J. Führich.

40. Wer das Glück hat, führt die Braut heim. Handzeichnung von Ed. Steinle.

seitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeckschen Kreises entgegen. Eduard Steinle (1810—1886) aus Wien, der nach seinen römischen Studienjahren und seinem Münchener Aufenthalt sich in Frankfurt ansiedelte, entwickelt nicht allein im Fach der kirchlichen Malerei eine staunenswerte Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen —, sondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt (Abb. 40) und den Dichtungen Shakespeares entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd, und der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Kompositionen dieser Art kundgibt, deutet bereits auf eine Lockerung der strengen Schulzucht.

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelschicht lagerte am Anfange des Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich noch eine dritte an, die sich äußerlich zu den Romantikern hielt, in den künstlerischen Grundsätzen aber vielfach den Klassikern befreundet war, mit denen sie die unbefangenere Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpfte. Eigentümlich erscheint an ihr die stärkere Betonung des nationalen Elements.

Im Herbst 1811 wanderte Peter Cornelius mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte Cornelius es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Aber noch rascher als die technische Fertigkeit entwickelte sich seine Phantasie. „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können nichts machen", lautet ein Bekenntnis aus seinen Jugendjahren. Den Besten will er es gleichtun, kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu schaffen, dem Dichter fühlt er sich wahlverwandt. Die Zeichnungen zu Goethes Faust, zwölf Blätter, durch den Kupferstich vervielfältigt, lenkten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius: sie sind als sein frühester Erfolg zu bezeichnen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgültig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung. In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch er ließ sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem Wege

41. Siegfrieds Tod, aus dem Nibelungen-Zyklus. Von P. Cornelius.

nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede (Abb. 41), die gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Wie er in der Auswahl der Szenen, in der scharfen Betonung des tragischen Konfliktes den selbständigen poetischen Geist bekundet, so enthüllt er in der Ausführung bereits seine Vorliebe für wuchtige, leidenschaftlich bewegte, in Haltung und Ausdruck das gewöhnliche Maß weit überschreitende Gestalten

Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürers, so tief berührt wurde und den nationalen Zug mit Stolz in sich lebendig erkannte, konnte die Schicksale des Vaterlandes nicht mit Gleichgültigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe; nur langsam und dumpf gelangte ihr Widerhall bis in den Kreis der römisch-deutschen Künstler Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutschen in Rom sich dem Vaterland im Geiste eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm von Humboldt gesorgt, der mehrere Jahre hier als preußischer Gesandter lebte und mit den Künstlern freundschaftlich verkehrte. Gerade jetzt arbeitete Christian Rauch an dem Grabmal der Königin Luise,

die in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung mit dem Stachel des Schmerzes über das Unglück Preußens im Herzen gestorben war und nun wie ein Genius allen Deutschen im Freiheitskriege vorschwebte. Wenn auch Cornelius nicht so fieberhaft den Ereignissen folgte wie Rauch, dessen Enthusiasmus sogar die Aufmerksamkeit der französischen Polizei erregte und ihre Verfolgungswut anstachelte, so jauchzte doch auch seine Seele auf, als die Nachrichten von den deutschen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunst an der wiedererstandenen Größe des deutschen Volkes Anteil haben werde und haben müsse, stand bei ihm fest. Wie er sich diesen Anteil dachte, welche Folgen er sich von dem Triumph der heimischen Waffen für die Künste versprach, sagt uns sein Brief an Görres vom 3. November 1814: „Für das kräftigste, ich möchte sagen das unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zuzeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war." So ging die Wendung, welche die deutsche Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem sie eine Erneuerung der monumentalen Malerei als Hauptziel ins Auge faßte, nicht aus zufälligen äußeren Umständen hervor. Sie steht vielmehr mit den großen Ereignissen und dem wiedererwachten nationalen Leben in engem Zusammenhang.

Cornelius' Wunsch sollte bald, wenn auch in bescheidenem Umfang, in Erfüllung gehen. Der preußische Generalkonsul in Rom, Bartholdy, machte ihm und seinen Freunden den Antrag, ein Zimmer in seiner schön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu schmücken. Es sind die Bilder, die später von den Wänden der „Casa Bartholdy" kunstvoll abgelöst wurden und sich jetzt in der Nationalgalerie befinden. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an der außer Cornelius noch Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow, der Sohn des großen Bildhauers, teilnahmen; mit glücklichem Griff wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstande der Schilderung gewählt. Große Schwierigkeiten erwuchsen allein aus der Unkenntnis der Freskotechnik, in der kein einziger der Genossen heimisch war. Mühsam tastend und ratend, gleichsam experimentierend gelangten sie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerk. Unter den erzählenden Bildern sind die von Cornelius gemalten, die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder, unbestritten die besten. Overbecks Verkauf Josephs an die Ägypter zeigt neben unvermittelten Reminiszenzen an die alten Italiener vielfach einen stumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war Overbeck in dem Halbrundbild über der Tür: „Die sieben mageren Jahre"; ebenbürtig steht ihm Veit in der Schilderung der sieben fetten Jahre (Abb. 42) zur Seite. Beide Künstler haben später diese Kraft des Ausdrucks und diese unbefangene lebendige Formensprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des ersten Versuchs bestimmte einen römischen Edelmann, Marchese Massimi, drei Räume in dem Kasino seiner Villa (in der Nähe des Lateran) von denselben Künstlern mit Fresken schmücken zu lassen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jerusalem und dem rasenden Roland, sollten die Maler den Inhalt ihrer Bilder schöpfen. Overbeck übernahm das Tassozimmer, wurde aber später von Führich abgelöst. Erfolgreicher als Overbeck, dessen ängstlicher Sinn vor jeder scharfen Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostbildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der teilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Gedichts ihm die Aufgabe erleichterten. Die Danteszenen hatte sich Cornelius vorbehalten und mit den Entwürfen und Kartons für das Paradies begonnen. Bemerkenswert ist, daß er schon damals eine mächtige zyklische Komposition plante, deren innere Gliederung sich eng der architektonischen Einteilung des Deckenraums

42. Die sieben fetten Jahre. Von Ph. Veit. Berlin, Nationalgalerie.

anschließen sollte. Mitten in der Vorbereitung des Werkes traf ihn 1819 ein Doppelruf nach Düsseldorf und München.

Mit seinem Austritt verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die europäische, insbesondere die deutsche Kunst. Solange Thorwaldsen dort weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt. Die Anhänger des klassizistischen Bekenntnisses bewahrten der ewigen Stadt stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitlebens erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom. Vollends die Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technischen Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, die Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, sank von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunsttätigkeit, denen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihte. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen neuen Aufschwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Übersiedelung Cornelius' nach Deutschland 1819 und von dem Auftreten Géricaults im Pariser Salon in demselben Jahre eine neue Periode der modernen Kunstentwicklung datieren. Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klassischen Richtung, als sich David und Carstens gegenüberstanden, zunächst einen gemeinsamen Zug. In Frankreich wie in Deutschland machte sich das Streben geltend, die Kunst mit dem Volkstum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für sein erstes großes Bild einen Gegenstand aus der unmittelbaren Gegenwart, seine Nachfolger zeigten nicht minder einen scharfen Blick für die lebendigen Interessen der Zeit. In Deutschland konnte man ein so unmittelbares Anrufen des Volkstümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zustände zu schwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine stetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anschauungen und Ziele. Vor allem aber standen einem solchen Vorgehen die eingebürgerten ästhetischen Grundsätze und Überlieferungen im Wege. Es ist bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des erwachenden Epimenides schaute. Unbestritten hegte aber der Fürst, der Cornelius eine so reiche Stätte des Wirkens in München schuf, namentlich in seiner

Jugend warme patriotische Empfindungen, mochte auch sein „Teutschtum" manchmal krause Formen annehmen. König Ludwig von Bayern wollte eine nationale Kunst begründen, und ebenso erschien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beste Mittel, die Kunst in der Heimat wieder zu Ehren und mit der Bildung, die in den besten deutschen Kreisen herrschte, in Einklang zu bringen. Die französische und die deutsche Kunst nahmen in dem Zeitabschnitt von 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt.

13. Entwurf eines Deckengemäldes. Von P. Cornelius.

44. Walhalla bei Regensburg. Von L. v. Klenze.

Zweiter Abschnitt: 1819—1850.

1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst.

Der Kronprinz von Bayern hatte allmählich einen großen Schatz antiker Skulpturen zusammengebracht, den er namentlich durch den Erwerb der Ägineten glänzend vermehrt hatte. In einem Prachtbau, der Glyptothek, sollten die Marmorwerke aufgestellt, und Prunkräume, in denen der Beschauer sich erholen und auf das Studium der Skulpturen vorbereiten konnte, sollten darin von Cornelius mit Fresken geschmückt werden. Die Bestimmung des Baues bedingte die Gegenstände der Schilderung. Sie wurden der griechischen Götter- und Heldensage entlehnt und in der Weise geordnet, daß in einem kleineren Vorraum die Prometheussage, in den zwei größeren Sälen die Weltschöpfung und Weltregierung nach Hesiods Theogonie und die trojanische Heldensage zur Darstellung gelangten. Bereits in den Fresken der Glyptothek führte Cornelius die zyklische Kompositionsweise durch, die er nachmals bis zur schärfsten Konsequenz ausbildete. Er durfte für seinen Vorgang nicht allein das Beispiel der größten Renaissancemeister wie Raffaels in der Stanza della Segnatura anrufen, sondern auch auf die Pflicht weisen, die ihm aus der Natur der monumentalen Malerei erwuchs. So müssen die Glyptothekfresken in ihrem Zusammenhang erfaßt werden, will man ihrem Schöpfer gerecht werden. Im Göttersaal z. B. greifen alle Szenen eng ineinander und bieten, indem man das Auge vom Gewölbe zu den Wänden herabgleiten läßt, das Bild einer festen Gedankenentwicklung. Im Scheitel der Decke ist Eros dargestellt, die Urgottheit, die das Chaos löst und die Elemente bändigt. Ihm reihen sich in den anstoßenden Deckenfeldern die allegorischen Gestalten der Jahreszeiten und weiter die Tageszeiten an, diese wieder durch mythologische Szenen versinnbildlicht. Auf den drei großen Wandflächen endlich öffnet sich dem Blick das lichte Reich des olympischen Zeus, der Herakles in die Götterversammlung

feierlich aufnimmt, die von Poseidon beherrschte Wasserwelt und endlich das Reich des Hades mit Orpheus und Eurydike. Eine ähnliche Gedankengliederung beobachten wir im „Heroensaal". Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in dem Mittelfelde der Decke gemalt, bildet den Ausgangspunkt der Schilderung, dem dann das Vorspiel des trojanischen Krieges, das Urteil des Paris, die Entführung der Helena, Hektors Abschied (Abb. 45) und weiter, aber noch immer an der Decke, bedeutsame Episoden des Kampfes folgen, bis endlich drei große Wandgemälde die gewaltigen Schicksalsschläge, welche die Stadt des Priamos trafen, uns vor Augen führen.

Als Cornelius die Glyptothekfresken begann, weilte er nur als Gast in München. Seine amtliche Stellung wies ihn nach Düsseldorf, wo er auf Anregung Niebuhrs 1821 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er betrachtete aber Düsseldorf eigentlich nur als sein Winterquartier: hier ruhte er von der Münchener Arbeit aus oder bereitete seine Münchener Werke vor. Für seine persönliche Entwicklung blieb der Aufenthalt in Düsseldorf ohne Bedeutung, und ebenso verflüchtigten sich die Spuren, die er und seine Schüler hinterließen, in kurzer Zeit.

Im Jahre 1825 siedelte Cornelius dann vollständig nach München über und trat als Langers Nachfolger an die Spitze der Akademie. Nach menschlichem Dafürhalten mußte von diesem Zeitpunkt an seine wahre Glanzperiode beginnen. Indes gar bald wurde er inne, daß die ersten Münchener Jahre, als er an den Glyptothekfresken arbeitete, die glücklichsten und zugleich die fruchtbarsten waren. Das harmonische Wechselverhältnis mit den Schwesterkünsten blieb aus. Der angesehenste Baumeister, Leo von Klenze, stellte sich Cornelius feindselig gegenüber; die Gunst des Königs erwies sich als schwankend und die freie Künstlertätigkeit hemmend. Es war doch ein wunder Punkt, daß die Kunst, die auf nationaler Grundlage aufgebaut werden sollte, schließlich doch nur von einer einzigen Persönlichkeit abhängig blieb. Der König wollte mehr sein als ein bloßer Mäzen, er wollte auch auf diesem Gebiet seinen Herrscherwillen zur Geltung bringen. Der souveräne Fürst verschmolz in unerfreulicher Weise mit dem dilettantenmäßig gebildeten Privat-

45. Hektors Abschied von Andromache. Von P. Cornelius. München, Glyptothek.

mann. „Ich, ich, der König bin die Kunst von München", lautete ein Ausspruch Ludwigs. Und weil der König sich als den Schöpfer des Münchener Kunstlebens ansah, wollte er auch noch die Früchte seiner Bemühungen genießen. Daher die Hast und fast überstürzte Eile, mit der er die mannigfachsten Unternehmungen gleichzeitig in Angriff nahm, die Ungeduld, sie beendigt zu sehen, der Wechsel der Neigungen. Kaum war ein Werk begonnen, so plante er bereits ein zweites und erlahmte im Interesse für das frühere. Und weil die große Zahl der gleichzeitigen Bauten seine Finanzkraft zu erschöpfen drohte, suchte er wieder durch Sparsamkeit am unrechten Orte die bereitstehenden Mittel zu vermehren. Durch freimütige Äußerungen, die an den Kunstfreund gerichtet wurden, sah er sich in seiner fürstlichen Würde verletzt. Es ist bezeichnend, daß die begabtesten, aber zugleich in ihrer Gesinnung selbständigsten Maler des jüngeren Geschlechts, Genelli und Schwind, keine Gnade vor seinen Augen fanden. Gefügige, rasch arbeitende Künstler wurden von Ludwig am höchsten geschätzt, wenigstens am meisten begünstigt. Mit größerem Recht als Cornelius dürfen Leo von Klenze und Ludwig Schwanthaler als die wahren Typen der älteren Münchener Schule gelten. Leo von Klenze (1784—1864), vornehmlich in Paris gebildet, stand an der Spitze des Bauwesens. Die Mehrzahl der monumentalen Werke in München, außerhalb Münchens, ferner die Walhalla bei Regensburg (Abb. 44) und die Befreiungshalle bei Kelheim wurden von ihm entworfen. Vorwiegend vertraut mit den antiken Bauformen, fand er sich doch auch in der Renaissance-Architektur (Residenz, Alte Pinakothek) zurecht. Auch die ersteren hatte sich Klenze nur äußerlich angeeignet, ohne sie zu durchdringen. Das Geheimnis, aus den konstruktiven Gliedern die Schmuckformen natürlich und notwendig zu entwickeln, vermochte er niemals zu lösen. Für ihn blieb die griechische Architektur eine glänzende Dekoration. Dadurch und bei seiner geringen Fähigkeit zu schöner Raumdisposition kam der Grundschaden der Münchener Baubewegung, daß für das Bauwerk zuweilen erst nachträglich Zweck und Bedürfnis gesucht werden mußten, nur noch offener zutage. Neben Klenze stand der Rheinländer Friedrich Gärtner (1792—1847), dem der Bau der Ludwigskirche, der Feldherrnhalle (Abb. 46), der Bibliothek usw. zufiel, und der im Gegensatz zu dem „klassischen" Klenze berufen war, das „romantische" Prinzip in der Architektur zu vertreten. Darunter verstand man aber vornehmlich die frühmittelalterliche, die sogenannte romanische Bauart, die in jener Zeit ganz unpassend mit dem Namen „byzantinischer Stil" geschmückt wurde. So boten die Arbeiten dieser Beiden Proben der mannigfachsten Bauweisen, der griechischen, römischen, der frühmittelalterlichen und der italienischen Renaissance-Architektur dar. Dazu kam noch die Aukirche von D. J. Ohlmüller (1791—1839), ein besonders in der Fassadenbildung schlecht geglückter Versuch, den gotischen Backsteinbau in München einzubürgern, und die Bonifaziusbasilika von G. F. Ziebland (1800—1873). Da alle diese Werke unvermittelt nebeneinander stehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortschreitenden

46. Feldherrnhalle in München. Von Fr. Gärtner.

47. Die Bavaria in München. Von Klenze und Schwanthaler.

Entwicklung, eines wachsenden Verständnisses für die Aufgaben der Architektur offenbaren, so lag der Spott nahe, daß sie nur einen monumentalen Kunstatlas vorstellen, daß mit den Stilen wie mit Masken gewechselt wurde. Immerhin verdankt München dem Baueifer König Ludwigs die Umwandlung aus einer kleinen Residenz in eine stattliche Großstadt. Völlig im Sande verlief dagegen der Betrieb im Kreise der Skulptur. Hier herrschte Ludwig Schwanthaler (1802—1848) beinahe unumschränkt, ein leichtes, schnell, aber oberflächlich auffassendes Talent, das alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stil sich anschmiegte, aber auch niemals seine ganze Kraft einsetzte und sich die Mühe nahm, den Charakter der Darstellung tief und lebendig zugleich zu erfassen, die plastischen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthalers Wirksamkeit schon längst halb vergessen ist. Vornehmlich nur durch die riesigen Verhältnisse zieht die „Bavaria“ die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. 47). Die zahlreichen Giebelgruppen, Friese, Reliefs besitzen wenigstens einen dekorativen Wert; die Porträtstatuen jedoch, mit denen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, scheinen nur zum Beweise dazustehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechselwirkung der Künste mußte Cornelius verzichten: aber selbst in seinem eigenen Tätigkeitskreise stieß er auf schwere Hindernisse. Bereits bei der zweiten Arbeit, die ihm übertragen wurde: der malerischen Ausschmückung der Loggien in der Pinakothek, behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Kartons und die Ausführung, von Cornelius seinen Schülern zugedacht, wurden einem anderen Künstler übertragen; Cornelius' Anteil blieb auf das Entwerfen der Skizzen beschränkt. Den reichsten Ersatz für diese Kränkung schien jedoch die dritte große Arbeit zu bieten, mit der er (1829) betraut wurde. Es galt die Ausmalung der Ludwigskirche. Cornelius jubelte laut auf: „Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos, mit einer gemalten Commedia divina. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden?“ Doch auch diesmal harrte seiner bittere Enttäuschung. Er hatte gehofft, die ganze Kirche mit Fresken bedecken zu können; des Königs Wille beschränkte ihn auf Chor und Querschiff und zwang ihn, den Plan eines biblischen Epos wesentlich einzudämmen. An den Gewölben malte er die Schöpfung mit den Engelschören, den Evangelisten und Kirchen=

vätern, an den Wänden des Querschiffs Geburt und Kreuzigung Christi, an der Chorwand endlich (eigenhändig) das Jüngste Gericht (Abb. 48). Auch in dieser Einschränkung glaubte Cornelius ein ruhmreiches Werk geschaffen zu haben. Als es aber aufgedeckt wurde, fand es vielfachen Tadel. In dem Schöpfungsbilde erschienen die verschiedenen hierarchischen Ordnungen der Engel, die selbst im Mittelalter niemals volkstümlich geworden waren, die „throni, virtutes, postestates“ usw., wenig verständlich, an den großen Wandbildern, auch am Jüngsten Gericht erschien die malerische Ausführung sogar gegen mäßige Ansprüche zurückstehend. Das geflügelte Wort des Königs: „Cornelius kann nicht malen“ drang in weitere Kreise. Aber es wäre gegen die Natur gewesen, wenn Cornelius den Teil der Schuld, den er selbst an der geringen Fruchtbarkeit seines Münchener Wirkens trug, eingesehen und als alternder Mann noch eine Umkehr versucht hätte. Er fühlte sich verletzt, wurde verstimmt und folgte willig 1841 dem Rufe des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelms IV., nach Berlin.

Mit seinem Weggang war der monumentalen Kunst in München die lebendigste Stütze und Kraft entzogen worden. Er hatte seine Gehilfen und Anhänger von der Kunst groß denken gelehrt, aber da sie selbst von der Natur nur mit mittlerer Größe beschenkt worden waren, konnten sie diese Lehren selten verwerten. Eine Schule im alten Sinne des Wortes hat Cornelius in München nicht hinterlassen. Unter den selbständigen Künstlern stand ihm der bereits von Rom her befreundete Julius Schnorr am nächsten. Von seinen Arbeiten in der Villa Massimi war Schnorr abberufen worden, um in den Sälen des Erdgeschosses im Königsbau die Nibelungensage in einer Reihe von Gemälden zu schildern (Abb. 50), woran sich der weitere Auftrag schloß, in anderen Festsälen der Residenz Szenen aus der alten deutschen Geschichte zu malen. Kein Mann von hohem Schwung und packender Kraft, verlieh er doch seinen Werken das Gepräge gediegenen Ernstes und ehrlicher Wahrheit. Auch in der klassischen Richtung versuchte er sich, indem er für die Dekoration eines Wohnzimmers des Königs die Kartons nach den Hymnen Homers zeichnete. Der Erfolg war bei seinem derb kräftigen Formensinn nur mäßig. Nach seiner Übersiedelung nach Dresden (1846) entwarf Schnorr die in Holzschnitten weit verbreiteten Bibelillustrationen, unter denen insbesondere die Bilder zu den späteren Büchern des Alten Testaments durch eine frische Auffassung und energische Charakteristik hervorragen.

Nicht den geringsten Einfluß übte Cornelius auf den Künstler, der neben ihm die monumentale Malerei in München am eifrigsten pflegte, der sogar von ihm zu diesen Arbeiten empfohlen war. Weder in den Fresken der Allerheiligen-Kirche, noch in der dem hl. Bonifazius geweihten Basilika schloß sich Heinrich Heß (1798—1863) der Art des älteren Meisters an. Wo er die gewohnten Gleise der kirchlichen Malerei verließ, geschah es, um sie durch eine weiche, fast süßliche Färbung und eine alles Schroffe und Scharfe vermeidende Charakteristik dem modernen Geschmack näher zu bringen (Abb. 51). Den gleichen Weg schlug der Gehilfe von Heß, Johann Schraudolph (1808—1879), ein, dem die ausgedehnten Fresken im Speierer Dom ihren Ursprung verdanken. Die Individualität des Künstlers kam nach der Natur der kirchlichen Malerei hier schwerer zur Geltung als in jedem anderen Kunstkreise.

In weit höherem Maße erscheint der Landschaftsmaler Karl Rottmann (1798—1850) Cornelius wahlverwandt. Schon der Umstand, daß er die Freskotechnik in der Landschaftsmalerei wieder zur Anwendung brachte, erinnert an die ähnlichen Bestrebungen des Cornelius. Von den Vertretern der sogenannten historischen Landschaftsmalerei unterscheidet sich Rottmann dadurch, daß ihm die landschaftlichen Formen lebendig und ideal genug erschienen, um auch ohne Nebenbeziehungen auf menschliche Zustände zu wirken, und daß er auf die rein malerischen Elemente wie die Luftstim-

48. Das jüngste Gericht. Von P. Cornelius. Fresko der Ludwigskirche in München.

49. Die apokalyptischen Reiter. Von P. Cornelius.
Karton für ein Camposanto-Fresko. Berlin, Nationalgalerie.

mung stets ein großes Gewicht zu legen suchte. Rottmanns bekannteste Schöpfung bleiben die 1830 bis 1833 gemalten italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens (Abb. 52).

Gekränkt und verbittert, aber dennoch mit schwerem Herzen war Cornelius von München geschieden. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die süddeutsche, lebensfrohe, katholische Stadt steigerte sich durch die ersten Berliner Erfahrungen. Die Arbeiten, mit denen er sich in der für ihn völlig neuen Welt einführte, z. B. das Ölbild: „Christus in der Vorhölle", erregten Mißfallen; der König wies anfangs dem Künstler keinen festen Wirkungskreis an. Friedrich Wilhelm schien, wie es auch bei Tieck und Mendelssohn der Fall war, die Gegenwart des Meisters zu genügen, höchstens daß er ihm kleinere Gelegenheitsarbeiten (Entwürfe zu lebenden Bildern nach Tasso u. a.) auftrug. Erst als in der Phantasie des Königs der Plan eines neuen großartigen Domes in Berlin und in Verbindung mit diesem Bau das Projekt eines „Campo santo", eines Friedhofs für die königliche Familie, gereift war, gelangte Cornelius in das rechte Fahrwasser. Die vier Wände der hohenzollernschen Grabkapelle sollten mit Fresken geschmückt werden, zu denen Cornelius in den Jahren 1843 bis 1845, zum Teil in Rom, die Entwürfe zeichnete. An den Kartons arbeitete er sodann mit einzelnen Unterbrechungen, bis ihn 1867 noch vor ihrer Vollendung der Tod abrief. Durch jenen Auftrag endlich gewann Cornelius die volle Freiheit, den längst gefaßten Plan eines christlichen Epos zu verwirklichen. Hier hemmte ihn keine feste Tradition, wie bei streng kirchlichen Bildern, hier konnte er dichten, Einzelszenen nach tiefsinnigen Gedanken ordnen und zusammenfassen, das phantastische Element, das in seine

50. Siegfrieds Leichenzug. Von J. Schnorr. Deckenbild im Vorsaal des Königsbaues in München.

Formenwelt hineinspielt, wirksam walten lassen. Aus dem einfachen Bibelspruch vom Tode als dem Sold der Sünde und vom ewigen Leben in Christo (Römer 6, 23) entwickelte er ein umfassendes System von Bildern und Beziehungen, wozu ihm die Evangelien und die Apokalypse den Stoff lieferten. Er erzählt die Erlösung von der Sünde durch Christi Geburt und Tod, schildert die Göttlichkeit Christi und die Übertragung seiner Macht auf die Kirche als Bürgschaft der Erlösung und führt uns endlich das Ende des irdischen und den Anfang des ewigen Lebens vor Augen. In kunstvoller Gliederung greifen die Bilder ineinander. Die Fresken einer jeden Wand hängen durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammen, der Ton eines jeden Hauptbildes klingt ferner in der Predelle und dem Lünettenbilde unter und über ihm an; alle Predellenbilder endlich erscheinen ebenfalls durch verwandten Inhalt unter sich verbunden. Liegt offenbar der Schwerpunkt des Werkes in der zyklischen Komposition, so üben doch auch mehrere der Darstellungen, für sich betrachtet, einen bedeutenden Eindruck, den größten jedenfalls die apokalyptischen Reiter (Abb. 49), trotzdem der Vergleich mit Dürers berühmtem Holzschnitt in der Apokalypse nahe liegt, da sich in dieser Szene der großartige phantastische Zug seiner Natur am freiesten entfalten durfte.

Cornelius war mehr ein starker als ein reicher Geist. Für mannigfache Seiten des Seelenlebens blieb seine Phantasie spröde, für manche Teile der Erscheinungswelt sein Interesse gering. Durch gesteigerte Energie und erhöhte Kraft des Ausdrucks ersetzt er den enger begrenzten Umfang seiner schöpferischen Kraft. Er selbst hatte eindringlich gelehrt: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur.“ In seinen Werken tritt uns aber die menschliche Natur vorwiegend nur von e i n e m Gesichtspunkte betrachtet entgegen, in einer bestimmten Beleuchtung, die alle andern Stimmungen und Erscheinungsformen in Dunkel läßt. Ebensowenig darf man jedoch, wie jetzt so häufig geschieht, Cornelius' Bedeutung unterschätzen. Die organische Verbindung der Malerei mit der Architektur, in Deutschland abgesehen von der Dekoration katholischer Kirchen seit Jahrhunderten nicht versucht, war eine Tat. Die erfolgreiche Mahnung zum Ernst und zu vornehmer Würde, durch die Persönlichkeit des Meisters wirksam unterstützt, hob die Kunst und die Künstler in den Augen der Nation. Wir begreifen, daß das jüngere Geschlecht, seit das Leben farbenreicher, glänzender geworden und der Blick für das Reizvolle in der Wirklichkeit,

51. Die Ankunft des Engels mit dem Schiff der Seelen. Von H. Heß.

52. Szylla und Charybdis. Von K. Rottmann. Fresko in den Arkaden des Münchener Hofgartens.

53. Familienbild. Von Karl Begas. Berlin, Privatbesitz.

der Sinn für das Individuelle sich geschärft hat, seitdem auch die äußeren Bedingungen der künstlerischen Tätigkeit namhafte Änderungen erfuhren, sich den Gestalten Cornelius' nicht mehr mit voller Begeisterung zuwandte, daß es sich von dem Meister fremdartig berührt fühlte, über seine unleugbaren Schwächen schwer hinüberkam. Wir dürfen aber niemals vergessen, daß die Bildung einer älteren Generation, die an das wirkliche Leben und das private Dasein so bescheidene Ansprüche stellte, um dafür der poetischen Phantasie den kühnsten Schwung und freie Herrschaft über Maße und Formen zu gestatten, in Cornelius' Kunst ihren klassischen Ausdruck fand.

2. Die ältere Düsseldorfer Schule.

Dankte die Münchener Kunst dem persönlichen Willen eines Fürsten Ursprung und Richtung, so ging die Düsseldorfer Schule aus einem engen akademischen Verein hervor. In der ersten Zeit wenigstens decken sich die Düsseldorfer Akademie und die Düsseldorfer Malerschule vollständig. Nach der Wiederherstellung der rheinischen Kunstanstalt durch die preußische Regierung übernahm Cornelius zuerst die Leitung, ohne jedoch dauernde Spuren seiner Wirksamkeit zu hinterlassen. Erst mit der Berufung Wilhelm Schadows (1789—1862) im Jahre 1826 entfaltete sich das eigentümliche Leben der Düsseldorfer Schule. Schadow hatte sich nach seiner Rückkehr aus Rom in Berlin niedergelassen und hier bereits als Künstler und Lehrer Anerkennung gefunden. Ob er als Maler weit über Wilhelm Wach (1787—1845) und Karl Begas (1794—1854; Abb. 53) emporragte, die neben ihm den größten Lockruf genossen, steht dahin. Wach hatte in Paris unter Gros gearbeitet, dann in Rom namentlich Raffael studiert. Eine geschickte Anordnung, ein gefälliges Kolorit, eine treffliche Modellierung der Gestalten läßt sich an den meisten seiner Werke loben (Abb. 54), unter denen die Plafondgemälde im Schauspielhause und die drei christlichen Tugenden in der Werderschen Kirche die bedeutendsten waren. Schadow war keine energische, originelle Kraft, aber als Lehrer übertraf er weitaus seine Genossen, wie der Aufschwung der Düsseldorfer Akademie unter seiner Leitung, ehe sie sich einem frömmelnden Mystizismus ergab, offenbarte. Mehrere Schüler folgten ihm von Berlin nach Düsseldorf und ordneten sich auch hier willig seiner ferneren Führung unter, obschon sie alle schon selbständige Werke geschaffen hatten und der strengen Schule entwachsen waren. Sie arbeiteten gemeinsam in den Räumen der Akademie, wurden aber keine Klosterbrüder, sondern recht lebensfrohe Kameraden, an denen die rheinische Laune wieder einmal ihre Zaubermacht erprobte.

Nachmals traten auch die üblen Folgen des engen Zusammenhausens an den Tag. Die Gewohnheit engster nachbarlicher Tätigkeit förderte die Neigung, auch Stimmungen, Gedanken, technische Vorgänge freundschaftlich auszutauschen. Die Genossen bildeten eine kleine abgeschlossene Welt für sich, schwärmten für die gleichen poetischen Ideale und dieselben Modelle und Farben. Natürlich kam die Individualität des einzelnen nicht zu ihrem vollen Recht, und da die Phantasie der Künstler nur wenig von dem wirklichen großen Leben berührt wurde, so fehlte in der Regel ihren Darstellungen die frische Kraft und die volle Wahrheit. Sie begnügten sich mit der Zeichnung von abstrakten Gestalten, Königen, Hirten, Räubern, die keiner bestimmten Zeit und keinem festen Raume angehörten, und wagten sich in der Wiedergabe der Empfindungen nicht über einen engen Kreis schüchterner Fröhlichkeit, stiller Trauer hinaus. Alles Stürmische, Leidenschaftliche, Mächtige betrachteten sie mit ängstlicher Scheu, als fürchteten sie, die Sauberkeit und Sittsamkeit der Gesinnung durch den Eintritt in eine wildbewegte, energisch kämpfende Welt zu trüben.

54. Amor und Psyche. Von W. Wach.
Berlin, Nationalgalerie.

So allgemein bis zum Verschwommenen die Charaktere und die Empfindungen gefaßt werden, ebenso allgemein ist die Farbe gehalten. Sie strebt das Zierliche und Gefällige, das Glatte und Weiche an, ergeht sich in sanften Kontrasten, meidet aber Kraft und Tiefe. In den jungen Jahren der Düsseldorfer Schule merkte niemand diese Mängel und Schwächen. Den Mittelklassen wandten sich die Künstler zu, und diese, durch Kunstgenüsse nicht verwöhnt, spendeten ihnen reichsten Beifall. Sie waren dankbar für die anheimelnden, leicht verständlichen, fesselnden Schilderungen. Der flüchtige romantische Hauch, die dem Naiven und Altertümlichen in Ausdruck und Tracht dargebrachte Huldigung berührte die Zeitgenossen, die auch in der Poesie an solchen romantischen Nachklängen sich ergötzten, sympathisch. Vollends gewann die Herzen aller Gebildeten die mit Vorliebe gepflegte Sitte, den Inhalt der Darstellungen Lieblingsdichtern zu entlehnen, wodurch der Reiz der Schilderung erhöht und dem Betrachter der willkommene Anlaß gegeben wurde, den poetischen Faden selbst weiter zu spinnen. Die Vermittlung der Poesie haben keineswegs die Düsseldorfer Maler allein angerufen, in der gleichzeitigen französischen Kunst läßt sich vielmehr der gleiche Vorgang beobachten. Aber während die französischen Romantiker sich vorwiegend an leidenschaftlich-pathetischen Szenen begeisterten, wurden die Düsseldorfer durch lyrische Situationen am meisten gefesselt. Die französische Kunst war vom öffentlichen Leben mächtig gepackt worden und hatte ihm den lauten, stürmischen Ausdruck entliehen — in einem stillen Winkel des Vaterlandes, unberührt von dem kaum sich regenden politischen Geist, lebten die Düsseldorfer und pflegten in ihrem Herzen nur die Empfindungen eines harmlos gemütlichen, sinnigen privaten Daseins.

55. Donna Diana. Von Karl Sohn. Leipzig, Museum.

Schadow stand äußerlich an der Spitze und übte anfangs als Lehrer und Ratgeber großen Einfluß. Gar bald traten ihm aber mehrere ältere Schüler ebenbürtig zur Seite und verdrängten ihn in der Gunst weiterer Kreise. Als Frauenmaler wurde Carl Sohn (1805 bis 1867) am meisten bewundert. Seine Damenporträts, eintönig in Haltung und Charakteristik, aber angenehm im Kolorit, entzückten die Zeitgenossen: nicht minder erfreuten das Auge die idealisierten Frauengruppen (Abb. 55), die er bald in reiche Gewänder hüllte und nach einem Dichterwerk benannte, bald in nackter Schönheit prangen ließ und in einer mythologischen Szene verwandte. In der Vorliebe für die Wiedergabe holder Frauengestalten folgte ihm Christian

56. Die trauernden Juden. Von E. Bendemann. Köln Wallraff-Richartz-Museum.

57. Aus einer Randzeichnung zu Reinicks Liedern eines Malers. Von Ad. Schrödter.

58. Eulenspiegel und der Bäcker. Von Ad. Schrödter.

Köhler (1809—1861), nur daß er öfter die Motive aus der biblischen Geschichte (Mirjams Lobgesang, Aussetzung Mosis) und aus dem Orient (Semiramis) holte und die Gruppen in eine lebhaftere Bewegung versetzte. In einem anderen Gedanken- und Formenkreise erwarb sich Theodor Hildebrand (1804—1874) großen Ruhm, der aber noch viel rascher verblich als der Glanz seiner Genossen. In seiner frühen Jugend hatte ihn eine heftige Neigung zur Bühne erfaßt: sie wirkte, als er (1820) Maler wurde, noch nach, füllte seine Phantasie mit dramatischen Gestalten und begeisterte ihn für Szenen aus Shakespeare. Die Ermordung der Söhne König Eduards, Othello, der Brabantio und Desdemona von seinen Siegen erzählt, und andere Bilder danken dem Shakespearekultus ihren Ursprung. In einer zweiten Reihe von Werken streifte er das novellistische Gebiet, suchte durch die dicht nebeneinander gestellten Gegensätze der Stimmung zu wirken, wie in dem „Krieger und seinem Kinde", dem „Kranken Ratsherrn und seiner Tochter" und anderen. Doch gelang ihm die individuelle Durchbildung der Gestalten sehr selten: auch zu einer kräftigen Naturwahrheit der Farbe gelangte er nicht, obschon er den alten Niederländern nacheiferte und, wie seine Verehrer meinten, sie an „Realität der Darstellung" nahezu erreichte. Die volle Sonnenhöhe schien die ältere Düsseldorfer Schule erreicht zu haben, als Eduard Bendemann (1811—1889) mit seinen trauernden Juden in Babylon (1832, Abb. 56) und seinem Jeremias auftrat. Der Mendelssohn der Malerei war gefunden. Bendemann beharrte bei dem Grundton, den die Schule in ihren Bildern anzuschlagen liebte, und ließ gleichfalls das lyrische Element mit einem leisen Anklang schwermütiger Trauer in seinen Schilderungen vorwalten. Indem er es aber mit einem heroischen Inhalt verknüpfte, den Widerschein großer Ereignisse in der Stimmung ihrer Helden zum Ausdruck brachte, gewann er der Kunst neue Wirkungen ab. Eine sorgfältig durchdachte Komposition, eine feste Zeichnung und gefällig freundliche Färbung trugen dazu bei, den Künstler und seine Werke rasch volkstümlich zu machen. Bendemann übersiedelte 1838 nach Dresden,

59. Abschied norwegischer Auswanderer von ihren Eltern. Von Ad. Tidemand. Leipzig, Museum.

wo ihn die Ausschmückung des königlichen Schlosses mit sinnig erdachten und fleißig ausgeführten Fresken lange Jahre beschäftigte: 1859 kehrte er wieder nach Düsseldorf zurück, ohne jedoch auf den weiteren, wesentlich veränderten Gang der Schule Einfluß zu üben.

Mitten unter die fröhlichen, gern scherzenden Rheinländer verpflanzt, konnten die Düsseldorfer Künstler auf die Dauer der lebendigen Einwirkung der neuen Heimat nicht widerstehen. Auch in ihre Kreise drang bei aller Vorliebe für das Elegische und Sentimentale ein heiterer Lebenszug und lockte zu humoristischen Schilderungen. Adolf Schrödter aus Schwedt (1805—1875) war der erste, der die humoristische Richtung einschlug und in seinem Don Quixote, der in das Studium alter Ritterbücher versunken ist, sowie in zahlreichen lustigen Zeichnungen und Illustrationen (Abb. 57 u. 58) einen wohltuenden Gegensatz zu der hart an das Trübselige und unreif Schwärmerische streifenden Weise der Genossen offenbarte. Ein feiner Anklang an die Romantik läßt sich namentlich in seinen Ornamentblättern nicht verkennen. Auf den Boden der Gegenwart und des Alltags stellte sich dagegen J. Peter Hasenclever (1810—1853), der in der Schilderung des Philistertums, der kleinstädtischen Politiker, der Weinkenner und Stammgäste lohnende Aufgaben für seine recht geschmackvolle Farbenkunst entdeckte und mit ihnen eine Zeitlang großen Beifall fand. Die Genremalerei hielt ihren Einzug in Düsseldorf.

Cornelius hatte sie einst als „eine Art Moos- oder Flechtengewächs am großen Stamm der Malerei“ verdammt. In Düsseldorf kam sie zu Ehren und bewies die Fähigkeit zu einem selbständigen und kräftig dauernden Leben. Ein verhängnisvoller Irrtum hat Jahrzehnte hindurch den Wert eines Bildes allzu sehr von der Bedeutung des Inhalts abhängig gemacht und für die Gattungen der Malerei eine hierarchische Ordnung aufgestellt. Verhängnisvoll war der Irrtum, weil er so viele Künstler verleitete, die Entwicklung des Formensinns und der besonderen malerischen Technik zu vernachlässigen; verhängnisvoll auch deshalb, weil er den Nachdruck auf ein Element legte, das vielfach unabhängig von der Persönlichkeit des Künstlers in die Darstellung hineinragt.

Die Düsseldorfer Künstler wurden bereits durch äußere Verhältnisse in die Richtung der Genremalerei gedrängt. Vorwiegend zum Schmuck des bürgerlichen Wohnhauses dienten ihre Bilder, die gar häufig in eine der damals aufkommenden Kunstausstellungen gesandt wurden, ohne daß der Maler auch nur ahnte, wer in den Besitz des Werkes kommen, in welcher räum-

lichen Umgebung es schließlich prangen werde. Da empfahlen sich gemeinverständliche Gegenstände der Darstellung, die eine ruhige Durchschnittsempfindung ausdrücken und durch den gefälligen malerischen Schein, durch angenehmen Farbenreiz wirken. Aber auch der Gang der inneren Entwicklung brachte die Düsseldorfer Schule auf die Wege der Genremalerei. Von der Romantik war kein weiter Schritt zu Schilderungen aus dem Volksleben. Warum sollten nur Könige, Ritter, altdeutsche Fräulein, Hirten und Hirtinnen trauern, der Minne pflegen, lachen und scherzen? Wurde die Stimmung nicht naturwahrer, wenn sie sich in Menschen von warmem Fleisch und Blut aussprach, und wurde die Handlung nicht lebendiger, wenn sie von greifbaren Volkstypen getragen ward? Im Anfang der dreißiger Jahre erscheint die Umwandlung vollzogen: es beginnt der Strom der Genremalerei zu fließen, der dann so gewaltig anschwoll. Die Maler versetzen uns in eine bestimmte landschaftliche Umgebung und holen aus ihr auch die mit großem Fleiß erfaßten charakteristischen Gestalten. So führt uns Jakob Becker (1810—1872) aus Dittelsheim bei Worms, der nachmals nach Frankfurt übersiedelte, am liebsten in den Westerwald und entrollt vor unseren Augen kleine Dorftragödien. Rudolf Jordan (1810—1887), in Berlin geboren, ergeht sich mit unerschütterlicher Beharrlichkeit in Schilderungen des Nordseestrandes und Helgolands. Der lange Jahre in Düsseldorf tätige Adolf Tidemand aus Norwegen (1814—1876) wählt ausschließlich sein Vaterland zum Schauplatz der ernsten und heiteren Szenen, die er überaus lebendig zeichnet, aber etwas hart und trocken malt (Abb. 59). Für die Wiedergabe des bäuerlichen Lebens, des still gemütlichen Familiendaseins, namentlich auch für die humoristische Charakteristik des Kleinbürgertums hat aber kein Düsseldorfer, sondern ein Berliner Maler, der wackere Friedrich Eduard Meyerheim (1808 bis 1879), zuerst die klassischen Formen in einem liebevollen Naturalismus, einem sorgfältig feinen und klaren Kolorit und in meisterhaft präziser Zeichnung gefunden (Abb. 60).

60. Junge Mutter bei ihrem kranken Kinde.
Von Fr. Ed. Meyerheim. Berlin, Nationalgalerie.

Mit Schadow war ein junger Schlesier nach Düsseldorf gekommen, der anfangs der romantischen Richtung rückhaltlos huldigte, nachmals aber den größten Umschwung innerhalb der Schule herbeiführte und geradezu schicksalbestimmend in der deutschen Kunst auftrat. Mit Karl Friedrich Lessing (1808—1880) brach sich das historisch-politische Pathos in unserer Malerei Bahn. Der Gedanke an eine Verwendung der Kunst im Dienste einer bestimmten Partei lag ihm dabei durchaus fern. Kein Maler der Gegenwart verhielt sich so verschlossen gegen äußere Einwirkungen und betonte so energisch das Recht seiner eigenen

61. Ezzelin im Kerker. Von C. F. Lessing. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

innersten Natur. Wie er seinen Formensinn unabhängig von fremden älteren Meistern entwickelte, so ließ er sich auch in den Gegenständen der Darstellung nur von seinen subjektiven Stimmungen lenken. In eigentümlicher Art erscheint bei Lessing die poetische Empfindung mit einem strengen sittlichen Zug verknüpft. Übersieht man ihn, so wird man seiner Auffassung der Geschichte niemals gerecht werden. Nachdem er 1836 die Hussitenpredigt, das frischeste Werk der ganzen Reihe, entworfen, folgten Ezzelin im Kerker (Abb. 61), Hus vor dem Konzil im Städelschen Museum in Frankfurt, Hus vor dem Scheiterhaufen, dann in den fünfziger Jahren die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V. und die Reformationsbilder. Der warme patriotische Sinn, der ungekünstelte Ernst der Schilderung, die ehrliche Hingabe an die Gegenstände der Darstellung, die sorgfältige, naturwahre und historisch richtige Zeichnung jeder Einzelheit warben dem Maler namentlich unter den unmittelbaren Zeitgenossen enthusiastische Verehrer. Die künstlerische Wirkung seiner Werke würde aber von längerer Dauer gewesen sein, wenn Lessing auch die rein malerische Form stärker betont hätte. Er hegte eine ängstliche Scheu vor allem Improvisierten, durch augenblickliche Eingebung Geschaffenen. Mit unermüdlichem Fleiß bereitete er seine Gemälde vor, nicht das Geringste und Unbedeutendste auf ihnen überließ er der schließlichen Ausführung. Das Mißtrauen in die eigene Kraft verhinderte ihn, noch zuletzt sich mit voller Freiheit zu bewegen, verringerte die unmittelbare Lebendigkeit der Gestalten und schwächte die geschlossene malerische Stimmung.

Die historischen Bilder lehren uns nur eine Seite der Wirksamkeit Lessings kennen. Nicht minder bedeutend und einflußreich war auch seine Tätigkeit als Landschaftsmaler. Sie hat sogar zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht und seinen Ruhm begründet. In den frühesten Landschaften gab er mit Vorliebe einer düster-melancholischen Stimmung starken Ausdruck und betonte sie noch durch die Staffage, brachte den Winterschlaf der Natur z. B. durch ein Begräbnis im Hintergrunde abermals in die Erinnerung. Als er aber später die westdeutschen Wälder, insbesondere die wilde Eifellandschaft wiederholt durchwanderte, erweiterte sich sein Formenreichtum, kam größere Kraft und Leidenschaft in die Darstellung. Bergklüfte, Engpässe, vom Wildbach zerrissene Täler fesseln vorwiegend sein Auge. Er malt gern die

62. Die tausendjährige Eiche. Von C. F. Lessing. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

Vorboten des Sturmes, die Nachwehen des Gewitters, lieber schwere Wolken als hellen Sonnenschein. Die knorrige, Winden und Wettern trotzende Eiche ist sein Lieblingsbaum (Abb. 62). Schildert er die Wechselbeziehungen der Natur zum Menschenleben, so denkt er weniger an die freundlichen Dienste, welche die Natur dem friedlichen Anwohner leistet, als an die Spuren, die wilde Menschenkämpfe auch in der landschaftlichen Natur zurückgelassen haben. Ruinen, ausgebrannte, von roher Hand zerstörte Wohnungen ragen auf Hügeln und Felsen empor und dienen Räubern und Landsknechten als Schlupfwinkel. Das alles wird nun aber nicht mehr wie anfangs mit romantischen Ideen verbrämt, sieht nicht mehr wie eine Illustration zu den damals mit Vorliebe gelesenen Dichtern, Walter Scott oder Uhland, aus, sondern beruht auf unmittelbaren Naturstudien, atmet selbständige Poesie und regt historische Stimmungen an. So wie Lessing sie auffaßte und malte, mag die deutsche Landschaft in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ausgesehen haben, aus der er auch mit glücklichem Griff späterhin gern seine Staffage holte.

Der Landschaftsmaler Lessing wurde das Vorbild und durch seine Werke der Lehrer zahlreicher Düsseldorfer Künstler. So übte er fördernden Einfluß auf Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863) aus Jülich, der dann später den Unterricht im Landschaftsfach an der Düsseldorfer Akademie leitete. Selbst als Schirmer, beweglicheren und rasch empfänglichen Geistes, wieder die Richtung änderte, nicht mehr aus den Erscheinungen der landschaftlichen Natur Stimmungen herauslas, sondern für subjektive Empfindungen, für historische Zustände in der Natur nachträglich den symbolischen Ausdruck suchte (biblische Landschaften) oder nach dem Vorgang anderer auf Luftspiegelungen, atmosphärische Zustände den Hauptnachdruck legte, blieb er doch in der Behandlung des einzelnen, wie der Bäume, den von Lessing empfangenen Anregungen treu. Auch den Historienmalern versagte Lessing nicht Rat noch Aufmunterung, ohne daß aber von einer eigentlichen Lessingschule gesprochen werden kann. Denn wenn auch das sichtliche Erstarken der Historienmalerei in Deutschland auf den Beifall, den

Lessings Bilder fanden, mit zurückgeführt werden muß, so brach sich doch bald eine andere Auffassungsweise, ein viel weiter gehender Realismus, eine kräftigere Betonung des Dramatisch-Leidenschaftlichen oder der malerischen Reize der äußeren historischen Welt Bahn. Die sittliche Wurzel, der Lessings historische Werke entkeimten, bildete nicht mehr vorwiegend die Grundlage der Schilderungen, seitdem sich der aus der profanen Geschichte aller Zeiten und Völker geschöpfte Stoffkreis so namhaft erweitert hatte. In seinen alten Tagen übersiedelte Lessing nach Karlsruhe, wo er mit seinen Jugendgenossen Ad. Schrödter und Schirmer wieder zusammentraf. Seine richtige Heimat und wahre Ruhmesstätte blieb aber Düsseldorf.

Schadows Leitung der Düsseldorfer Akademie beschränkte sich zum Heil der Schüler mehr auf das Wegräumen der Hindernisse, die ihrer Entwicklung in den Weg traten, als auf die Nötigung zum Einschlagen einer bestimmten Richtung. So konnten die verschiedenartigsten Talente zur Geltung kommen, so z. B. ein Künstler herangebildet werden, der seinem ganzen Wesen nach den Zielen und Wegen der älteren Düsseldorfer Kunst fernstand. Merkwürdig früh reifte Alfred Rethels Phantasie (Abb. 63 u. 64). Bei Aachen 1816 geboren, der Düsseldorfer Schule, als er noch nicht dem Knabenalter entwachsen war, überwiesen, rückte Rethel hier schon nach einigen Jahren in die vorderste Reihe der Künstler und regte die höchsten Erwartungen an. Er würde sie nicht getäuscht haben, wenn nicht der Dämon des Wahnsinns ihn mitten im kräftigsten Schaffen (1852) gepackt und der Kunst, bald auch dem Leben (1859) entrissen hätte. Aber das von Rethel im Laufe eines kurzen Daseins Geleistete genügt wahrlich, ihm einen Ehrenplatz unter unseren besten Künstlern anzuweisen. Er besaß eine unerschöpfliche Gestaltungskraft, eine unaufhörlich strömende Phantasie. Sie hat ihn an der Durchbildung seiner Werke bis zur feinsten Einzelheit verhindert, das Entwerfen der Komposition ihm zu größerem Genuß gemacht als die Ausführung. Die Hast zu schaffen hatte auch die Überreizung seiner Nerven zur Folge; sie hat sein frühes Ende mit herbeigeführt. Doch krankhafte Veranlagung und innere Kämpfe trugen an jenem traurigen Ausgang nicht allein die Schuld; auch die Verständnislosigkeit, mit der man diesem kraftvollsten Künstler seiner Zeit allenthalben begegnete, die sich bis zur Geringschätzung, ja zum Hohne steigerte, hat ihr redlich Teil daran. Man war durch die Sentimentalität der landläufigen Düsseldorfer Bilder, die dem Durchschnittsgeschmack der Menge entgegenkamen, so verwöhnt, daß man sich zu der herben Größe dieser neuen Erscheinung nicht aufzuschwingen vermochte. Über das, was er auf der rheinischen Akademie lernte, wuchs Rethel ebenso rasch hinaus wie über das nazarenische Dogma, für das ihn Philipp Veit in Frankfurt zu gewinnen suchte. So fand er aus eigener Kraft den Stil für die monumentalen Aufgaben, zu denen es ihn drängte. Er erkannte klar den schwer überbrückbaren Gegensatz von deutschem Empfinden und romanischer Formensprache und wandte sich von den italienischen Meistern zu Albrecht Dürer und Hans Holbein, um sich mit der Kraft ihrer Kunstart zu durchtränken. Er hatte andererseits genug gelernt, um die bald krause, bald eckige Ungeschicklichkeit, die bei den Deutschen des sechzehnten Jahrhunderts gelegentlich auftritt, klug zu vermeiden und ihre gesund-naive Härte und Strenge mit reiferer Formengebung zu vermählen. Dadurch gelang es ihm, die volkstümliche Art Dürers wahrhaft zu monumentaler Höhe zu steigern, nicht durch den theosophischen Gedankenschwulst des Cornelius, sondern durch rein künstlerische Mittel, durch den großen Zug seiner ausdrucksvollen Linien, durch die bei aller eindringlichen Schärfe schlichte Art seiner markigen Charakteristik. Wenn in den Bonifaciusbildern, mit denen Rethel, als Sechzehn- und Neunzehnjähriger, zuerst hervortrat, noch Spuren düsseldorfischer Empfindsamkeit und Schulkomposition zu finden sind, so hatte er in gleichzeitigen Skizzen und Entwürfen diesen Formelkram schon überwunden. Kerndeutsche Stoffe suchte er nun auf, vom Kampf der Schweizer bei Sempach und vom sagenhaften Tode Winkelrieds, von Adolf von Nassau und Otto I. und

63. Das Jahr kommt.

64. Das Jahr geht.

Aus den Monatsbildern von Alfred Rethel.

65. König Manfreds Bestattung. Von Alfred Rethel. Bleistiftzeichnung zu Dante.

66. Karls des Großen Einzug in Pavia. Von Alfred Rethel. Fresko. Aachen, Rathaus.

Rudolf von Habsburg, von der Schlacht bei Merseburg und dem sterbenden Roland erzählte er, von Karl Martell, der die Mauren schlug, und vom Fall des edlen Königs Manfred, der in Kirchenbann fiel, und dessen Leichnam nun, statt auf geweihtem Boden, von einem Steinhaufen bedeckt auf dem Schlachtfeld begraben ward (Abb. 65). Mit genialem Instinkt traf Rethel in allen diesen Kompositionen den rechten Moment für die zeichnerische Darstellung: niemand hat Gestalten und Szenen aus der Weltgeschichte so packend und doch so ohne jedes Pathos, so eindrucksvoll und doch so ohne Übertreibung geschildert wie er. Es fordert Bewunderung, wie er die Rücksichten auf künstlerische Gruppierung mit einem kühnen Realismus verbindet, der alle Absicht und Überlegung fast vergessen läßt. Am großartigsten aber entfaltete sich seine Begabung zum monumentalen deutschen Historienmaler, als er, vierundzwanzig Jahre alt, im Wettbewerb um die Ausschmückung des Aachener Rathauses den Preis davontrug. Diese Fresken aus der Geschichte Karls des Großen sind das stolze Hauptwerk seines Lebens geworden (Abb. 66). In einem Lapidarstil, dessen Wucht damals keinem andern in Deutschland zur Verfügung stand, in großen, machtvollen Zügen schrieb Rethel hier die Taten des Frankenkaisers auf die Mauern des Saales — eine Reihe bewundernswerter Wandbilder, auch in dem diskreten Reiz der farbigen Ausführung, wenigstens soweit sie von Rethel selbst stammt, ohne Beispiel in jener Zeit. Aus tiefer seelischer Ergriffenheit heraus scheinen sie geboren zu sein. Die alte, ins Halbdunkel der Legende verdämmernde Reckenzeit steigt in steilen, feierlichen, strengen Linien aus dem Grabe

67. Der Tod auf der Barikade. Von Alfred Rethel.

der Vergessenheit empor. Mit Kaiser Otto III., dem Romantiker vom Jahre 1000, dringen wir in die Gruft des heldenhaften Carolus Magnus, und Schauer und Ehrfurcht ergreifen uns, wenn wir des Toten ansichtig werden, wie er in majestätischer Geisterruhe, geschmückt mit allen Zeichen der kaiserlichen Würde, unbeweglich von seinem Throne auf das kleine Geschlecht der Nachgeborenen herabzublicken scheint. Solche Stimmungen zu erwecken, ist Rethels eigenste Kunst. Auch in ihm lebt der deutsche Hang zum Dämonischen, Spukhaften. Mit leidenschaftlicher Lust schildert er die Mordlust der Kämpfenden in der Schlacht, die drohenden Gefahren kühner Heerfahrt in seinem Zeichnungszyklus vom Zuge Hannibals über die Alpen und endlich das verheerende Wüten des Sensenmanns in einem seiner stärksten Werke, dem „modernen Totentanz". Aus der erregten Stimmung des Jahres 1848 ist diese Folge entstanden. An die alten Meister des Mittelalters und ihren größten Ausläufer, Hans Holbein, knüpfte Rethel an; wie Holbein zeichnete er seine phantastischen Entwürfe auf den Holzstock. Es ist ein wildes Lied von den Schrecken der Revolution, das hier erklingt. Auf seiner Mähre trabt der Tod, die Zigarre im grinsenden Munde, auf die Stadt zu, er reizt die Bürger zum Aufstand, er kommandiert die Massen auf der Barikade (Abb. 67): als Sieger reitet er triumphierend, wie später Stucks „Krieg", über ein Feld von Leichen dahin. Und wie bei dem empörten Volke treibt das erbarmungslose Gerippe bei den genußsüchtigen Reichen sein satanisches Spiel. Doch auch als Freund kann der Tod erscheinen. Im letzten, berühmtesten Blatte dieser unvergleichlichen Kompositionen ist er ins stille Turmgemach des alten Glöckners getreten, der nach einem langen Leben voll Arbeit und Mühen sanft in seinem Lehnstuhl entschlafen ist. Wie vielen hat der Alte einst das klagende Sterbeglöcklein ertönen lassen — nun läutet Freund Hein, ein milder Tröster, den Treuen selbst ins bessere Jenseits hinüber. Diese Totentanzblätter zeigen Rethel als einen Künstler, der innigsten Anteil nahm am Leben der Zeit.

68. Grabmal der Königin Luise. Von Chr. Rauch. Charlottenburg, Mausoleum.

3. Schinkel und Rauch.

Wenn man das Kunstleben in München und Düsseldorf betrachtet, so empfängt man unwillkürlich den Eindruck, als ob die Malerei alle Kräfte und alles Interesse der deutschen Künstler und Kunstfreunde ausschließlich in Anspruch genommen hätte. In Düsseldorf herrscht sie unbedingt, in München drängt sie die Leistungen auf dem Gebiet der Architektur und Skulptur entschieden in den Hintergrund zurück. Da tritt nun Berlin ergänzend hinzu. Während sonst überall die Architektur ziellos zwischen den verschiedenen Stilen hin- und herschwankte und die überlieferten Formen nur mechanisch und rein äußerlich zu wiederholen verstand, gab Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) der Baukunst wieder einen einheitlichen organischen Charakter und lehrte die Gesetze der Formenbildung erkennen. Und wie Schinkel den Architekten neue Wege wies, so wirkte Christian Rauch (1777—1857) in hohem Maße belebend im Kreise der Bildhauer. Für die Welt idealer Gestalten hatte bereits Thorwaldsen die lange befolgten Muster geboten. Das Reich der Porträtskulptur war aber dabei einigermaßen zu kurz gekommen. Die Aufgabe, das persönlich Charakteristische zu reicher Geltung zu bringen, ohne in platten oder malerischen Naturalismus zu verfallen, harrte noch ihrer Lösung. Diese brachte Rauch. Beide Künstler aber, Schinkel wie Rauch, durften den Berliner Boden als für ihre Richtung besonders gut vorbereitet loben und behaupten, daß sie die hier vorhandenen Überlieferungen nur vollendeten. Das gab ihrem Auftreten eine große Sicherheit und unterscheidet die Berliner Kunst nicht wenig zu ihrem Vorteil von den anderen deutschen Schulen, die nicht auf historischem, sondern künstlich für sie geschaffenem Boden ihre Wirksamkeit beginnen mußten. Schinkels Vorgänger war der frühverstorbene Friedrich Gilly (1771—1800), Rauch ging aus der Schule des alten Gottfried Schadow (1764—1850) hervor. Es weckt immer neue Bewunderung, daß dieser Mann, der in seiner Jugend nach

69. Grabmal des Grafen von der Mark. Von G. Schadow. Dorotheenstädtische Kirche in Berlin.

70. Vom Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin. Von G. Schadow.

Boucher gezeichnet und Rom noch vor Carstens und Thorwaldsen, also zu einer Zeit besucht, in der dort eine recht bedenkliche Manier herrschte, die Antike zu betrachten und die Natur zu studieren, sich den kräftig gesunden Kunstsinn und die unbefangene, klare Naturbeobachtung so unversehrt bewahrte. Schadow brach nicht unbedingt mit der Überlieferung: er knüpfte noch an die Anmut und Lebendigkeit der Zopfplastik an, die sein Berlinertum der Verziertheit entkleidete und einer vollendeten Natürlichkeit zuführte. Ganz zopfig war es, wenn er etwa dem im neunten Jahre verstorbenen Grafen von der Mark einen Helm als Kopfkissen gibt, ihn ein Schlachtschwert in der Hand halten läßt und teilweise antik kleidet (Abb. 69); aber wie einfach und wahr hat er den ruhig schlummernden, von allem Schmerz gelösten Knaben dargestellt! Wie zart und liebenswürdig mutet uns nicht die Gruppe der damaligen Kronprinzessin (späteren Königin Luise) und der Prinzeß Louis an, ein treues Bild inniger Schwesternliebe und holden Jugendreizes! Schadows Namen haben vor allem seine Feldherrnstatuen, die durch Wahrheit und lebendige Kraft packenden Heldengestalten aus dem Kreise Friedrichs des Großen, der König selbst (Abb. 70), der alte Dessauer und der alte Zieten auf dem Berliner Wilhelmsplatz, volkstümlich gemacht. Daneben steht die lange Reihe seiner unvergleichlichen Porträtbüsten, seiner graziösen dekorativen Arbeiten.

An Schinkel erfüllte sich ein wahrhaft tragisches Schicksal. Mannigfachen Schwankungen war seine Jugendentwicklung unterworfen gewesen. Die Reize der Romantik hatten ihn mächtig angezogen, die Landschafts- und Architekturmalerei ihm scheinbar die besten Mittel geboten, seine Träume von einer idealen Welt zu verwirklichen (Abb. 71). Hier hemmte nichts, nicht das schwerfällige Material, nicht die dürftigen Baugelder, nicht die oft peinlichen Rücksichten auf besondere Zwecke und Bedürfnisse den Flug seiner Phantasie, die ihm die glänzendsten Städte, die stolzesten Burgen, die lachendsten, üppigsten Landschaften vorzauberte. Schinkels Landschaften befriedigen das Malerauge in geringerem Grade. Es fehlt ihnen die einheitliche Stimmung, sie umfassen zu viele Gegenstände, erscheinen allzu reich an einzelnen Motiven und lassen in der Ausführung oft die freie Herrschaft über die technischen Mittel vermissen. Am stärksten macht sich dieser Mangel geltend, wo auf das Wolkenspiel, auf die Lichteffekte der Hauptnachdruck gelegt wird. Doch möchte man in Schinkels Entwicklungsgeschichte seine emsige Übung in der Landschaftsmalerei nicht missen. Man lernt hier die Fruchtbarkeit seiner Erfindung, vor allem aber seinen tiefen poetischen Sinn am besten kennen und entdeckt die Wurzeln der Richtung, die er auch als Architekt mit Vorliebe einschlug. Die Gefahr des Phantastischen und Maßlosen trat niemals an ihn heran. Hat doch das jüngere Geschlecht vielmehr die kalt gemessene Ruhe und Vornehmheit in seinen Schöpfungen getadelt, und selbst seine Zeitgenossen haben es bedauert, daß er nicht öfter glänzender und reicher auftrat. Daran trug Schinkel keine Schuld. Ihn hinderten lange Zeit die durch die öffentliche Lage gebotene Sparsamkeit des preußischen Staates

71. Dekorationsentwurf zur „Zauberflöte". Von K. F. Schinkel.

und der aller Pracht und künstlerischen Freiheit abgeneigte Sinn des Königs an der vollkommenen Durchführung seiner Entwürfe. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., des kunstsinnigen, namentlich für große architektonische Schöpfungen begeisterten Fürsten, schienen goldene Tage für den Meister zu kommen. Da warf ihn ein Gehirnleiden nieder, dem er bald, in seinem sechzigsten Jahre, erlag.

Man würde Schinkels Bedeutung grob mißverstehen, wenn man sein Verdienst nur in die Wiederbelebung der antiken Architektur setzte, die längst in allen Ländern Europas ihre Auferstehung gefeiert hatte. Schinkel baute nicht einmal ausschließlich in antikem Stile, wenngleich er in der Formensprache der Griechen den reinsten und den gesetzmäßigen Ausdruck architektonischer Gedanken begrüßte. Eine ähnliche Reinheit und Gesetzmäßigkeit suchte er nun auch seinen Werken aufzuprägen. Jedes einzelne Glied wurde nicht allein nach den besten griechischen Mustern durchgebildet, sondern mußte auch seinen Platz, seine Maße und Zeichnung durch innere Notwendigkeit rechtfertigen. Zwecklose Luxusdinge kannte Schinkel nicht, überall trat die Rücksicht auf den Dienst, die Funktion der Glieder offen zutage. Selbst vom geringsten Ornament verlangte er, daß eine lebendige Phantasie in ihm anklinge. Der schematischen, willkürlichen Dekorationsweise machte er ein Ende. Gern nahm er bei der Fassaden- und Gewölbebildung strengste Rücksicht auf die Natur des Materials; wo es ihm die äußeren Umstände gestatteten, bemühte er sich, in der äußeren Gestalt des Werkes auf die Anordnung der inneren Räume

72. Das Schauspielhaus in Berlin. Von K. F. Schinkel.

hinzuweisen. Unübertrefflich verstand er aber den Einzelbau mit der architektonischen und landschaftlichen Umgebung in eine harmonische Verbindung zu setzen und auf diese Art das Menschenwerk aus der Natur herauswachsen zu lassen.

Die von Schinkel ausgeführten Werke bringen nicht immer seine glänzenden Eigenschaften zu voller Geltung, da er häufig seine Absichten einem fremden Willen unterordnen mußte. Immerhin lernt man den Meister, seine Ziele, die einfache Größe seiner Formensprache, die vornehme Gediegenheit seines Bausinns aus ihnen erkennen. Besonders hervorragend erscheinen darunter das durch die Fassadengliederung ausgezeichnete Schauspielhaus (Abb. 72) und das

73. Das Alte Museum in Berlin. Von K. F. Schinkel.

74. Die Berliner Börse. Von Friedr. Hitzig.

durch den ionischen Säulenportikus imponierende Alte Museum (Abb. 73). Die köstlichsten Schöpfungen bergen aber doch seine Mappen, die höchste Schönheit atmen zwei Werke, die leider Entwürfe geblieben sind: das königliche Schloß in Athen und das kaiserliche Lustschloß Orianda in der Krim.

An Schinkel schlossen sich zahlreiche jüngere Künstler an, so daß allmählich eine förmliche Schinkelschule erwuchs, die für die Grundsätze des Meisters mit Eifer einstand, diese aber mehr in der Theorie als in der Praxis befolgte. Namentlich von den Erben seiner amtlichen Tätigkeit konnte man nicht immer behaupten, daß sie auch Schinkels bei aller Feinheit doch immer kräftige, allem bloßen Schein abgewandte Auffassung der Kunst geerbt hätten.

Erst nach Schinkels Tode, während der Regierung König Friedrich Wilhelms IV., begann die reichste Bautätigkeit in Berlin. Bei kirchlichen Anlagen hatte bereits der Meister selbst keinen einheitlichen Typus festgehalten. Gewiß entsprach seinem Sinne die Form eines Kuppelbaus, mit dem antike Elemente organisch verbunden werden können, am meisten; doch fühlte er auch die Berechtigung des gotischen Stils im Kirchenbau und huldigte ihm in der Werderschen Kirche. Schinkels Nachfolger und Schüler versuchten sich in einer noch größeren Mannigfaltigkeit der Bautypen; neben (wenig glücklichen) Werken im gotischen Stile erblicken wir auch Anlagen romanischen Charakters, versetzt mit altitalienischen oder mit Renaissance-Formen und durch Kapellenbauten belebt.

75. Standbild Aug. Herm. Franckes in Halle. Von Chr. Rauch.

76. Entwurf zum Friedrich-Denkmal.
Von Chr. Rauch. Berlin, Rauch-Museum.

77. Friedrich-Denkmal.
Von Chr. Rauch. Berlin.

Hier hemmte eben die verschiedenartige Tradition den einheitlichen Ausdruck; dagegen wurde bei jüdischen Kultusanlagen nach einer auffallend weit verbreiteten Konvention der orientalisierende, byzantinisch-maurische Synagogentypus beliebt. Jedenfalls entfaltete sich der Profanbau freier und reicher. Mochte auch in einzelnen Fällen die Dürftigkeit des Materials zu allerhand Kunststücken verleiten, um sie zu verbergen, und sich eine Scheu vor dem Kräftigen, Vollen offenbaren, so besitzt doch Berlin auch aus jener Zeit einzelne stattliche, gediegene Werke, unter denen Hitzigs Börse mit ihrem offenen Säulengang besonders hervorragt (Abb. 74; s. u.). Namentlich im Villenbau entfaltete Schinkels Schule einen glücklichen Sinn für feine Gliederung, sinnige Anordnung der Räume und malerische Einordnung in die landschaftliche Umgebung.

Wäre es stets nach Schinkels Intentionen gegangen, so würden die Freiheitskriege in der Darstellung seiner künstlerischen Wirksamkeit eine große Rolle spielen. Denn als höchstes Ziel schwebte seiner Phantasie die Verherrlichung der Siege durch großartige architektonische Denk-

mäler vor. Was ihm das Schicksal nicht vergönnte, das spendete es im reichsten Maße Christian Rauch, der mit Recht als der Herold des preußischen Heldenkultus gepriesen wird. Nicht auf glatten, ebenen Bahnen verlief Rauchs Jugendentwicklung. In seiner Waldeckschen Heimat konnte er sich nur die Handwerksseite seiner Kunst aneignen. Mehrere Jahre sodann wurde er ihr durch den Lakaiendienst am preußischen Hofe fast vollständig entzogen. Endlich 1803, nachdem er das fünfundzwanzigste Jahr bereits überschritten hatte, durfte er die Skulptur als ausschließlichen Lebensberuf begrüßen. Rauch eilte nach Rom, um hier seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Der Verkehr mit Wilhelm von Humboldt hob Herz und Verstand, das Studium der Antike entwickelte rasch seinen Formensinn, der sich freilich zunächst nur an kleineren Büsten und an Reliefs bewähren konnte. Da traf ihn (1811) ziemlich unerwartet, denn auch an Canova und Thorwaldsen war anfangs gedacht worden, der Auftrag, das Grabdenkmal der Königin Luise in Marmor zu schaffen. Als dies Werk 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt wurde, war Rauchs Ruhm und sein Platz unter den ersten Bildhauern seiner Zeit entschieden. Ein antik geformter Sarkophag trägt das mit einem Bahrtuche bedeckte Ruhebett, auf dem die Königin schlummert (Abb. 68). Sie hält den Kopf leicht zur Seite geneigt, hat den einen Fuß über den andern geschlagen, die Arme über die Brust gekreuzt. Die reine Anmut und rührende Schönheit der Erscheinung, die schlichte Natürlichkeit des Ausdrucks, die einfach wahre, jeden äußerlichen Effekt verschmähende Charakteristik üben einen Zauber aus, der auf das jüngere Geschlecht nicht minder mächtig wirkt als auf die unmittelbaren Zeitgenossen. Im Jahre 1819 schlug Rauch definitiv seine Werkstätte in dem berühmten Lagerhause auf, wo er bis zu seinem 1857 auf einer Reise erfolgten Tode die umfassendste, sich immer mehr steigernde Tätigkeit entwickelte. Außer einer stattlichen Reihe von Büsten schuf er die Ehrendenkmäler der Helden der Freiheitskriege. Scharnhorst, den großen Organisator des Heeres, den tatkräftigen Bülow führte er in Marmor aus, für Yorck, Gneisenau und Blücher, dessen Standbild in Breslau gleichfalls aus seinen Händen hervorging, wählte er das Erz als Material. Nun paßt zwar die Bronze besser in unsere klimatischen Verhältnisse. Aber die feine Kunst psychologischer Schilderung, die namentlich Scharnhorsts Statue auszeichnet und Rauchs Schöpfungen überhaupt eigentümlich ist, kommt im Marmor besser zur Geltung. Minder volkstümlich vielleicht, künstlerisch jedoch gleich wertvoll sind die Statuen Aug. Herm. Franckes, des Stifters des Halleschen Waisenhauses (Abb. 75), das Denkmal König Max' I. in München und insbesondere das von der lokalen Künstlerschaft schnöde bekämpfte, nur nach großen Schwierigkeiten durchgesetzte Standbild Dürers in Nürnberg, durch das ein bis dahin wenig gekannter Kreis monumentaler Skulptur, die Verherrlichung außerhalb des engeren Staatswesens verdienter Männer, würdig

78. Kranzspendende Viktoria. Von Chr. Rauch.

79. Relief vom Denkmal Friedrich Wilhelms III. Von Fr. Drake. Berlin, Tiergarten.

eingeweiht wurde. Den Schluß seines Wirkens bildete das gewaltige Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (1839 bis 1851), das nach langen Vorbereitungen, nach Verwerfung zahlreicher früherer Pläne (Abb. 76) in seiner jetzigen Gestalt zustande kam. Über das Herkommen und die Schulregel sich hinwegsetzend, stellte Rauch hier den König nicht allein dar, sondern in reichem, wirksam abgestuftem Aufbau inmitten seiner Helden und der großen Männer seiner Zeit (Abb. 77). Von romantischen Einflüsterungen, denen sein Freund Schinkel gern lauschte, blieb Rauch im ganzen unberührt. In einer kleinen Statuette, der Jungfer Lorenz von Tangermünde, die nach der Sage im Walde sich verirrt und von einem Hirsch in die Stadt zurückgetragen wurde, spricht sich ein Rest romantischer Neigungen noch am deutlichsten aus. Freudig dagegen und mit voller Seele ging Rauch an die Bildung klassisch-idealer Gestalten: die sechs Viktorien in der Walhalla bei Regensburg (für Charlottenburg in Bronze noch einmal geschaffen), in denen das einfache Motiv des Kranzspendens eine so mannigfache, stets wirksame Verwendung gefunden, gehören zu den hervorragendsten und eigentümlichsten Leistungen seiner Kunst (Abb. 78).

Der Verherrlichung historischer Größen, berühmter Zeitgenossen war Rauchs Kunst vorwiegend gewidmet. Es galt dabei die Aufgabe zu lösen, die von der Antike abgeleiteten Stilgesetze mit dem Recht der historischen Erscheinung zu versöhnen, zwischen den idealen Formen und der historischen Erscheinung eine harmonische Verbindung herzustellen, also keine konventionelle, zeitlose Tracht, sondern Anschluß an das wirkliche Kostüm; Porträtähnlichkeit der Köpfe, aber eine geschlossene, nicht die augenblickliche Stimmung, sondern den dauernden allgemeinen Charakter ausdrückende Haltung der Gestalten. Hier finden Rauchs Mantelfiguren ihre Erklärung. Der Mantel, den er mit Vorliebe seinen Helden über die Schultern wirft, ist kein äußerlicher Notbehelf, vielmehr der Ausdruck einer bewußten künstlerischen Absicht, bestimmt, der Gestalt eine geschlossene plastische Form zu verleihen. Auch in seinen Reliefarbeiten bemüht sich Rauch, zwischen der klassischen Überlieferung und der historischen Wahrheit zu vermitteln.

Rauchs Schule umfaßt beinahe das ganze jüngere Bildhauergeschlecht Deutschlands. Zu seinen ältesten und begabtesten Schülern gehört Friedrich Drake aus Pyrmont (1805 bis 1882), der sich in seinen Standbildern: Schinkel, Rauch u. a., dem Meister eng anschloß, in seinen Reliefdarstellungen (Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, Abb. 79) durch die Naivität der Empfindung und den feinen poetischen Sinn fast alle Genossen überragte (Abb. 80). Für die Behandlung des Reliefs in Rauchs Schule bietet Hermann Schievelbeins (1817—1867) großer Fries im Neuen Museum ein gutes Beispiel. Auch Gustav Bläser aus Düsseldorf (1813—1874), der namentlich als Tierbildner berühmte August Kiß

aus Schlesien (1802—1865), der technisch gut geschulte, in der künstlerischen Anschauung vielfach schwankende **Bernhard Afinger** (1813—1882) aus Nürnberg, der Schöpfer der Bonner Arndtstatue und zahlreicher Grabmonumente, endlich außer vielen anderen auch der spätere Führer der deutschen Bildhauer Ernst Rietschel danken der Werkstätte Rauchs ihre Ausbildung. Das glänzendste Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Berliner Schloßbrücke, die das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern.

80. Büste der Frau v. Quast. Von Fr. Drake. Nach der Totenmaske.

4. Die Romantiker in Frankreich.

Der furchtbare Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreichs, der Wechsel der Regierung, die Änderung der Verfassung betäubten in den ersten Jahren der Restauration die tief gedemütigte Nation und ließen sie den Atem anhalten, bis wieder Ruhe und Besinnung in die Geister einkehrte. Dann aber, wie wenn künstlich gestautem Wasser plötzlich alle Hindernisse weggezogen werden, ergoß sich in mächtigem Strom eine Flut von Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften über die so lange zurückgesetzten gebildeten Kreise Frankreichs. Die politische Revolution schien beendet, die Revolution des Geistes begann. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rousseau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrschte noch im Bürgertum der Voltairekultus, zumeist durch die Übergriffe des Klerus hervorgerufen und genährt, doch fehlte viel, daß die kritische, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Enzyklopädisten die Bildung bestimmt hätte. Die Legende der französischen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantasie sich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleonischen Ruhmesperiode war nur der Enthusiasmus für die Großtaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte sich das junge Geschlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrschenden Zuständen, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmütigen Betonung der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen

Monarchie, eines freisinnigen Katholizismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu versenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Prinzip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen: die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, das zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußeren Erfolg nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, die sich, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, leidenschaftlich in die neue Welt stürzte, hier die reichsten stofflichen Anregungen fand und nach der Natur und dem Wesen dieser Welt auch die künstlerische Auffassung regelte. In anderer Weise mußte sie lebendig gemacht werden als das Reich Agamemnons und Helenas, das wir nur durch die Vermittlung der antiken Kunst zu schauen gewohnt sind. Die Gestalten des Mittelalters, der nationalen Geschichte besitzen eine eigentümliche Lokalfarbe. Sie entbehren der formalen plastischen Schönheit, doch sie fesseln durch die ungebundene Leidenschaft, die heiße Empfindung und die erhöhte Lebenskraft. Auf die packende Wiedergabe des Lebens, auf die scharfe Charakteristik richtete sich vor allem die Aufgabe des Dichters. Bestärkt in diesem Streben, an die Stelle des Schönen das Wahre zu setzen, wurde aber der Dichter durch die Stimmung der Zeit. Durch den Gleichheitsfanatismus der Revolution, durch den soldatischen Despotismus Napoleons war die subjektive Freiheit, der Aufschwung der selbständigen Persönlichkeit unterdrückt worden. Sie brachen sich jetzt unaufhaltsam Bahn, überschäumten und übersprangen jede Schranke. Keine Regel, kein Maß galten, die Phantasie des Künstlers herrschte souverän. Nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Gegenstandes kam es an, nicht auf die Anmut und unmittelbare Schönheit der Formen. Auch das Häßliche und Schreckliche, die Mischung des Erhabenen mit dem Gemeinkomischen erschienen wert, dargestellt zu werden, vorausgesetzt, daß sie wahr und charakteristisch, durch die Lebensfülle packend geschildert wurden. Die historische Schule ging in die romantische Schule über, die, wenn auch unter heftigen Kämpfen, schließlich den Sieg errang. Die Malerei nahm an diesen Kämpfen wie überhaupt an der ganzen Kulturentwicklung den regsten Anteil. Denn in der Restaurationsperiode gab es in den gebildeten Kreisen keine Isoliertheit der Geister, keine Vereinzelung und Zersplitterung der Interessen. Das politische Wort, das auf der Tribüne gesprochen zündete, war von der Wissenschaft vorbereitet oder wurde von ihr erläutert. Die Grundsätze der Wissenschaft, die liberalen Neigungen der Politik verherrlichte in ihrer Weise die Poesie, ihrer Begeisterung für die Großtaten der Vergangenheit, für die Kämpfe und Siege der Freiheit schloß sich die Malerei an. Frankreich erstieg in jenen Tagen einen glänzenden Höhepunkt nationaler Bildung. Sie war groß und kühn in den Zielen, kräftig im Ausdruck und wurde von Männern getragen, die bei aller Leidenschaft und Kampfslust doch stets die enthusiastische, selbstlose Hingabe an die Sache offenbarten. Nichts fehlte ihr zu einem siegreichen Erfolg als eine längere Dauer.

Die Malerei besaß übrigens noch ihre besonderen Gründe, sich mit der neuen Geisterbewegung zu befreunden. Die Ausläufer der Davidschen Schule zeigten einen bedenklichen Rückfall in das Manierierte. Ihre nach Statuen gezeichneten Gestalten waren ohne Leben, die genau abgezirkelten Bewegungen ohne Wahrheit, die mechanisch zusammengestellten Gruppen ohne Schwung. Nur die Schlachtenbilder von Gros erfreuten sich bei dem jüngeren Künstlergeschlecht ungeteilter Anerkennung. Aber gerade für diese Richtung verloren die Regeln der klassischen Schule alle Geltung. Das Gefühl, daß die Natur eifriger studiert, die Wahrheit der Darstellung stärker betont, die malerische Wirkung vor dem plastischen Effekt angestrebt werden müsse, wurde immer allgemeiner. Da empfahl sich der Anschluß an die neue Geisterbewegung, die gleichfalls der lebendigen packenden Wahrheit und der ungeschminkten Natürlichkeit als dem wichtigsten Kunstprinzip huldigte.

81. Der Verwundete. Von P. E. Destouches. Leipzig, Museum.

Es gärte schon längere Zeit in den französischen Kunstkreisen. Wenn selbst Napoleon auf der Höhe seiner Macht nicht imstande war, die Regungen der politischen Opposition völlig zu unterdrücken, so vermochte die offizielle Kunst (und Literatur) noch weniger den Widerstand zu brechen, der sich allmählich gegen sie sammelte. Die religiösen Empfindungen und die Erinnerungen an die Vergangenheit, lange unterdrückt und durch die gewaltigen Ereignisse der Gegenwart vergessen, brachen sich wieder Bahn. Zunächst nur leise und schüchtern. François Marius Granet (1775—1849), viele Jahre in Rom ansässig, wagte in seinen beliebten Architekturbildern religiöse Gestalten wenigstens als Staffage zu verwenden. Mit dem Wechsel des politischen Regiments gewann die neue Richtung größeren Spielraum, zunächst in südfranzösischen Provinzen (Schule von Lyon), wo die Restauration überhaupt leidenschaftliche Anhänger fand. Auch das seit Davids Triumph geringgeschätzte Genrebild kam wieder zu Ehren. Wenigstens in den Gegenständen erinnert P. E. Destouches (1794—1874) an Greuzes Schilderungen (Abb. 81). Xavier Sigalon (1788—1837), später vollständig im Fahrwasser der Romantiker segelnd, knüpfte in seinem ersten Bilde, der „Kurtisane“, deutlich an die italienischen Naturalisten des siebzehnten Jahrhunderts an. Der Hauptschlag konnte natürlich nur in Paris geführt werden.

Der erste Maler, der hier mit der klassischen Überlieferung offen brach und die Malerei in neue Bahnen lenkte, war Théodore Géricault (1791—1824). Pferde und Soldaten hatten schon die Phantasie des Knaben erfüllt, mit Reiterfiguren war er zuerst (1812 u. 1814) als Maler von glänzender Begabung für den farbigen Ausdruck aufgetreten (Abb. 82). Den Aufenthalt in Rom (1817) benutzte er, um die älteren Meister zu studieren und zu ergründen, wie große Kompositionen angelegt werden müssen. Doch versäumte er darüber nicht die alte Liebhaberei für Pferdebilder und entwarf eine Reihe überaus lebendiger Skizzen zu einem Pferderennen, das er aber nicht in die moderne Zeit, sondern in ein heroisches Weltalter versetzte. Im Jahre 1819 stellte er im Salon das „Notfloß der Fregatte Medusa“ (Abb. 83) aus und eröffnete mit diesem Werk den Kampf gegen die alte Schule. Das Ereignis, das der Schilderung zugrunde lag, hatte sich kurz vorher zugetragen. Die französische Fregatte Medusa war am 2. Juli 1816 an der afrikanischen Westküste gescheitert und von der Mannschaft verlassen worden. Auf einem aus den Schiffstrümmern gezimmerten Floß suchten hundertundvierzig Menschen Rettung: sie mußten zwölf Tage auf der offenen See herumirren, bis sie von einem Schiffe aufgenommen wurden. Aber nur fünfzehn Mann waren übrig geblieben, die anderen hatte der Hunger, die Not, die entsetzliche Seelenqual getötet. Kein Zug des Gräßlichen bleibt dem

82. Pferderennen zu Epsom 1821. Von Th. Géricault. Paris, Louvre.

Betrachter erspart, auch nicht der geringste Ausblick auf ein den tragischen Vorfall milderndes Element wird ihm vergönnt. Aus den Pariser Hospitälern hat der Künstler seine Modelle geholt, in schwere bleierne Farben die Gestalten gekleidet. In weiteren Kreisen war der Erfolg des Bildes geteilt, die kühne Art, mit der ein unmittelbar gegenwärtiges Ereignis in das Monumentale übertragen wurde, betäubte vielfach das Urteil. Die Anhänger der alten Schule hielten natürlich mit ihrer Verdammung nicht zurück. Dem Künstler war es vom Schicksal nicht beschieden, die Gegner durch weitere Werke zu entwaffnen, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen. Er starb wenige Jahre nach der Vollendung des Bildes im dreiunddreißigsten Jahre. Aber auf eine engere Künstlergruppe wirkte sein Beispiel zündend, in den Romantikern fand er begeisterte Nachfolger.

Der Salon von 1822 brachte den Pariser Kunstfreunden eine neue Überraschung. Eugène Delacroix (1799—1863), wie Géricault in der Werkstatt Guérins unterrichtet, stellte das Bild: Dante und Virgil im Kreise der Zornigen aus (Dante, Inferno VIII; Abb. 84). In der von Phlegias geführten Barke fahren Dante und Virgil über den Styx, in dem die Zornwütigen ihre Sünden büßen. Der Gegensatz zwischen dem fleischlosen und blutleeren Virgil, der nicht mehr dieser Welt angehört, keine Schwere mehr besitzt, wie der Dichter sagt, und dem von der furchtbaren Szene tief erregten Dante, die Schilderung der Verdammten, die vergebens das Boot zu erklimmen suchen, wütend sich gegenseitig anfallen, sich zerfleischen und endlich wieder in den Sumpf zurückfallen, waren mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben. Schon die Wahl des Gegenstands verblüffte die öffentliche Meinung. Die ältere klassische Bildung in Frankreich wußte nichts von Dante, am wenigsten glaubte sie an die Möglichkeit, daß seine Schilderungen die künstlerische Phantasie begeistern könnten. Delacroix entdeckte für die französische Kunst

83. Das Notfloß der Fregatte Medusa. Von Th. Géricault. Paris, Louvre.

84. Dante und Virgil im Kreise der Zornigen. Von Eug. Delacroix. Paris, Louvre.

eine neue Welt. Und wie wirkungsvoll verstand er, sie darzustellen, welche Stimmung und welche Kraft wußte er in das Kolorit zu legen! Sind auch die einzelnen Farbentöne durch dicht nebeneinander gelagerte Gegensätze zu schroffer Höhe gesteigert, so erscheint der Gesamteindruck doch harmonisch; aber freilich auf eine milde freundliche Harmonie hatte es der Künstler nicht abgesehen. Ein unheimlicher Zug spricht mit und bringt die Farbe in das rechte Verhältnis zu dem dämonischen Kreise, in dem sich die Schilderung bewegt. Selbst die Anhänger der älteren Richtung, wie Gros, wurden von dem Gemälde unwillkürlich ergriffen, die jüngeren Zeitgenossen aber konnten des begeisterten Lobes kein Ende finden, allen voran Thiers, der damals als Kunstkritiker und Journalist seine Laufbahn begann.

Delacroix schritt auf dem eingeschlagenen Wege mit leidenschaftlichem Eifer vorwärts. Der Salon von 1824 brachte das Gemetzel auf Chios — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Szene aus dem griechischen Freiheitskriege, in der alle Greuel brutalsten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung in ergreifender Weise uns vor Augen gebracht werden. In den folgenden Jahren malte er sodann die Enthauptung des Dogen Marino Falieri (Abb. 85), Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scotts Beschreibung in Quentin Durward) usw. Auch die damals noch neue Erfindung der Lithographie wurde von Delacroix in Dienst genommen. Er zeichnete auf Stein eine Reihe von Szenen aus Goethes Faust und Götz, sowie aus Shakespeares Hamlet, Blätter, die den vielumfassenden Reichtum seiner Phantasie und ihren ausschließlich malerischen Zug ebenso trefflich versinnlichen wie seine Ölgemälde. Die lithographierten Blätter besitzen überhaupt für die ältere französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländische Kunst des siebzehnten.

Der Gedankenkreis der Maler hatte eine merkwürdige Umwandlung erfahren. Sie knüpften entweder an Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart an, gaben den Sympathien der liberalen Partei offenen Ausdruck, oder sie entlehnten die Gegenstande der Darstellung den Dichtern der modernen Welt: Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott. So wenig verwandte Züge sonst die deutsche und die französische Romantik besitzen: in dem einen Punkte stimmen sie überein, daß sie das Band zwischen der Poesie und der Malerei enger schnüren und auch für die Schönheit der Poesie fremder Völker einen offenen Sinn zeigen. Hervorragende Träger der französischen Bildung hatten sich in der Revolutionsperiode als Verbannte mit der Kultur anderer Völker befreundet; das Interesse an historischen Studien war dem Ausblick in fremde Länder, besonders England, günstig; in einzelnen Dichtern, namentlich Byron, trafen die Romantiker auf den vollendeten Ausdruck der leidenschaftlichen Stimmungen und stürmischen Empfindungen, die in ihnen gärten. So fügten sich alle Umstände zusammen, um den Gedankenkreis der Künstler weit über die nationalen Grenzen hinaus zu erweitern und der französischen Kultur jenen liebenswürdigen, nach außen offenen, weltmännischen Charakter zu verleihen, der die Restaurationsperiode vor früheren und späteren Zeitaltern so sehr auszeichnet.

Auch die künstlerische Behandlung des romantischen Gedankenkreises empfing, vornehmlich durch Delacroix, einen durchgreifenden Wechsel. Delacroix malte seine Werke früher, als er sie zeichnete. Hatte er seine Komposition in den allgemeinen Umrissen festgestellt, so gruppierte er alsbald die Farbentöne, hier durch unmittelbare Nachbarschaft komplementärer Farben (z. B. Orange neben Blau, Grün neben Rot) die Wirkung jeder einzelnen steigernd, dort durch ungleiche Stärkemischung desselben Tones (z. B. reines Blau neben Graublau) die Gegensätze mildernd. Erst nachdem er die Farben in größeren Massen harmonisch geordnet, ging er daran, die Zeichnung im einzelnen genau zu vollenden. Der Gesamteindruck der Werke Delacroix' ist dadurch ein entschieden malerischer geworden. Das Auge sättigt sich zunächst an dem Anblick

85. Enthauptung des Dogen Marino Falieri. Von E. Delacroix. London, Wallace-Collection.

des mächtigen Gewoges und Kampfes der Farben, an der verhaltenen Glut des Kolorits, an dem schließlichen Wohlklang seiner Harmonien. Bei schärferer Zergliederung des Bildes bemerkt es dann freilich, daß der Farbenwirkung zuliebe die Hauptlinien der Komposition häufig zerschnitten werden, die Zeichnung der Figuren oft hart, ihre Bewegung gewaltsam, selbst unnatürlich erscheint. Man hat diese Fehler auf die mangelhafte Zeichenkenntnis des Künstlers

86. Eugène Delacroix. Selbstbildnis.

zurückführen wollen. In der Tat machte ihm auch die Zeichnung die größten Schwierigkeiten, und während er die Farbenwirkung stets mit der größten Sicherheit traf, mühte er sich in zahlreichen genauen Studien ab, den Anforderungen an eine korrekte Zeichnung zu genügen. Doch würde man dem Meister großes Unrecht tun, wenn man meinte, er betone deshalb die Koloritwirkung so stark, um dahinter seine Unzulänglichkeit als Zeichner zu verbergen. Wer den Mann kannte, mit dem kräftigen Kopfe auf dem schwächlichen Körper, mit seiner nervösen Reizbarkeit und seinem fieberhaften Fleiß, wer sich vertraut machte mit seinen Schriften — denn Delacroix führte die Feder ebenso kühn wie den Pinsel —, wer endlich wußte, daß er sich nur in einer tropischen Temperatur ganz wohl fühlte, der war überzeugt, daß seine Kunstweise der reine Ausdruck seiner Persönlichkeit war.

Die romantische Richtung fand in kunstgebildeten Kreisen begeisterte Zustimmung, Delacroix' revolutionärer Vorgang eifrige Nachahmung. So trat der aus Holland stammende, aber in Paris erzogene Ary Scheffer (1795—1858) im Salon 1827 mit seinem Suliotenbilde auf, offenbar durch Delacroix' Gemetzel auf Chios angeregt, und wenn er auch später in der künstlerischen Auffassung von der ursprünglichen romantischen Schule sich weit entfernte, so bewahrte er doch, solange er lebte, die Neigung, aus Dichtern (Goethe und Dante) den Inhalt seiner Bilder zu schöpfen (Abb. 87). Man kann überhaupt kaum einen Maler nennen, der nicht den Einfluß der von den Romantikern eingeleiteten Geisterbewegung an sich erfahren hätte, mochte auch die konsequente Durchführung ihrer Grundsätze viele zurückschrecken. Denn populär im strengen Sinne des Wortes war die romantische Richtung keineswegs, ihr Schlagwort: Kunst für Kunst, in weiteren Kreisen wenig verständlich. Die historische Richtung, die zwar auch auf die schärfere individuelle Charakteristik und die unmittelbare Lebendigkeit der Darstellung den Haupt-

87. Paolo und Francesco da Rimini. Von Ary Scheffer. London, Wallace Collection.

88. Tod der Königin Elisabeth von England. Von P. Delaroche. Paris, Louvre.

nachdruck legte und Koloritwirkungen nachging, aber auch die Bedeutung des Inhalts gern mit in Anschlag brachte, sagte den weiteren Kreisen ungleich besser zu.

Die Pariser Salons in den zwanziger Jahren brachten eine große Zahl von Bildern, die Gegenstände der nationalen Geschichte darstellen. Schon damals gewann von allen Mitbewerbern Paul Hippolyte Delaroche (1797—1856) die öffentliche Meinung am meisten für sich, und während die anderen Maler einen heftigen Zwiespalt des Urteils hervorriefen und ebenso viele Gegner als Bewunderer zählten, eroberte er sich die Gunst und den Beifall aller Parteien. Über sein Ziel hat Delaroche sich selbst mit voller Klarheit und Schärfe ausgesprochen: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtsschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken." Seit dem Jahre 1822 hatte Delaroche ausgestellt, aber erst der Salon von 1827 führte ihn in die vordersten Reihen der Künstler. Zwei Bilder mit lebensgroßen Figuren fesselten vor allen die öffentliche Aufmerksamkeit. Auf dem einen schildert er die Ermordung des Parlamentspräsidenten Duranti in Toulouse, auf dem anderen den Tod der Königin Elisabeth, wobei das verzerrte Antlitz der sterbenden Königin im Kontrast zu dem reichen Prunk, der sie umgibt, einen starken äußeren Effekt hervorruft (Abb. 88). Mit den eigenen Worten des Künstlers läßt sich die Richtung, die er als Historienmaler einschlug, am besten versinnlichen. Er hob in den Ereignissen „die menschliche Seite hervor, schilderte sie vom dramatischen Standpunkte und nicht, wie sie am großartigsten, sondern wie sie am wahrscheinlichsten der Phantasie sich darstellen". Ein Jahrzehnt war seit Géricaults Auftreten erst vergangen. Die Männer, die die neuen Pfade in der Malerei eingeschlagen hatten, standen alle in jugendlichem Alter, hatten alle noch eine glänzende Zukunft vor sich. Aber schon am Ende der Restaurationsperiode war ihr Sieg vollkommen entschieden. Von den alten Größen, von Gérard, Gros, Guérin, sprach kein Mensch, und wenn sie noch erwähnt wurden, so geschah es in mitleidigem oder höhnischem Tone.

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigtums.

Auf das „Geschlecht vom Jahre 30" blickte das gebildete Frankreich noch lange, nachdem die Herrschaft der Julidynastie gebrochen war, mit Stolz zurück. Er verstand darunter jene stattliche Männerschar, die in der Restaurationsperiode mit jugendlichem Mute und idealer Begeisterung den literarischen oder künstlerischen Kampfplatz betreten, liberalen Grundsätzen gehuldigt hatte. Sie alle schwärmten für nationale Größe und Freiheit und träumten in der Julirevolution beide verwirklicht und verbunden. Der neuen Regierung schlossen sich diese Männer eifrig an; viele von ihnen wurden ihre Träger und Stützen. Und wenn sich auch später dies politische Band lockerte, einzelne des Geschlechts die Reihen der Unzufriedenen vermehrten, ihre Wege überhaupt auseinander gingen, so stellten sie doch immer die Blüte der Nation während der Regierung Louis Philipps dar. Zu dem Geschlecht des Jahres 30 gehören die angesehensten Staatsmänner, Historiker und Dichter des modernen Frankreich, dann aber auch alle die Künstler, die in dem vergangenen Jahrzehnt den Umschwung der Malerei herbeigeführt hatten, die Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, zu denen noch Horace Vernet, Decamps usw. hinzutraten.

Die Julirevolution brachte zunächst keine Änderung der Kunstweise. Von einzelnen Gelegenheitsbildern abgesehen, in denen die Julitage verherrlicht wurden, beharrten alle Künstler auf der schon früher von ihnen eingeschlagenen Bahn, nur daß die Gegensätze sich allmählich abschliffen, der Kampf gegen die Klassiker, die längst den Rückzug angetreten hatten, stillstand.

Aber schon nach wenigen Jahren konnte man einen wesentlichen Wechsel in den Kunstanschauungen und in der ganzen Kunsttätigkeit wahrnehmen. Zuerst wurde die Stoffwelt, über welche die Künstler geboten, namhaft erweitert. Die Eroberung von Algier erwies sich für die Malerei überaus folgenreich. Sie öffnete der Künstlerphantasie die orientalische Welt. Hier fanden die Koloristen den natürlichen Schauplatz für ihre farbenglänzenden Schilderungen, eine Fülle von Aufgaben, für deren Lösung nur ihre Kunst die Mittel darbot. Auch die biblischen Szenen traten in ein neues Licht. Bisher hatte man die Erzväter in ein klassisches Gewand gehüllt: nun gab man ihnen die Züge und die Tracht eines arabischen Scheichs und glaubte damit der historischen Wahrheit viel näher gekommen zu sein. Das zweite neue Moment in der Entwicklung der französischen Kunst bildete die Berufung der hervorragendsten Künstler zu monumentalen Werken. Louis Philipp war ein baulustiger und kunstliebender Fürst. Große architektonische Werke hat zwar das Zeitalter der Julidynastie nicht geschaffen. Die antikisierende Richtung, von den Gegenströmungen der Bildung wenig berührt, herrschte bei den öffentlichen Bauten unbedingt vor. Aber auch für die Ausschmückung der architektonischen Werke durch die Hand der Maler wurde eifrig Sorge getragen. Und hier lohnte glänzender Erfolg die Mühen. Es war natürlich, daß die Männer, die sich als Führer der Kunstbewegung bereits bewährt hatten, mit diesen Aufgaben zunächst betraut wurden. Indem sie aber an ihre Lösung schritten, die Bilder mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen, also die Komposition den architektonischen Gesetzen unterzuordnen suchten, änderten sie unwillkürlich ihren Stil. Es ging nicht ferner an, die Farben als das wichtigste Ausdrucksmittel zu verwenden, auch die Linienschönheit, die geschlossene Gruppierung, die symmetrische Anordnung verlangten ihr Recht und durften nicht völlig übergangen werden. Mit dieser Wiederbelebung der monumentalen Malerei hängt teilweise auch das Zurückgreifen auf den christlichen Gedankenkreis zusammen. Unter den Bauten, die der Malerei zur Ausschmückung überwiesen wurden, befanden sich auch zahlreiche Kirchen. Doch würde man irren, wollte man aus diesem äußeren Umstand allein die Wandlung der Anschauungen erklären. Nachdem seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das positiv-religiöse Element in der Bildung immer mehr zurückgedrängt worden war, begann zuerst in leisen Anfängen während der Restaurationsperiode, dann aber unter Louis Philipp immer stärker und mächtiger der kirchliche Sinn und die christliche Gläubigkeit auch in gebildeten Kreisen zu wachsen. Wie der Staat mit der Kirche und ihren Institutionen wieder rechnen mußte, so empfand auch die Gesittung, die literarische und künstlerische Kultur den Einfluß des wiedererwachten kirchlich-christlichen Lebens.

Delacroix gehört zu den ersten Malern, die das eroberte Algier künstlerisch verwerteten. Im Jahre 1831 begleitete er eine französische Gesandtschaft an den Hof des Kaisers von Marokko. Land und Leute begeisterten ihn; fand er doch hier durch die Natur die Richtigkeit seiner künstlerischen Grundsätze bestätigt und, was er bisher von Farbenwirkungen geahnt hatte, verwirklicht. In den „Algerischen Frauen in ihrem Gemach“ (1834) legte er die Früchte seiner Studien am glänzendsten nieder. Dies Gemälde ist zugleich das Werk, das seine malerische Praxis am deutlichsten versinnlicht. Der Vorgang ist an sich völlig gleichgültig. Drei Odalisken sitzen auf Polstern, mit dem Nargileh in den Händen. Eine Negerin, im Rücken gesehen, verläßt das Gemach. Aber über das Ganze ergießt sich der reichste Strom von Licht und Farbe. Die Fayencetafeln, welche die Wände bedecken, der Mosaikfußboden, die schillernden Seidenvorhänge, das glänzende Gerät boten dem Künstler die mannigfachsten und kräftigsten Lokalfarben, die er nach seiner Art durch Steigerung und Verbindung der Töne trefflich zu harmonieren verstand. Die einfache Szene erweitert sich durch den Farbenzauber vor unseren Augen zu einem Stück orientalischer Kulturwelt. Den Frauen in Algier folgten noch die jüdische Hochzeit in Marokko,

89. Die Flucht nach Ägypten. Von A. G. Decamps.

90. In Tripolis. Von Pr. Marilhat. Leipzig, Museum.

die Konvulsionäre in Tanger. Seitdem haben sich orientalische Schilderungen in der französischen Kunst fest eingebürgert.

Noch früher als Delacroix hatte Alexandre Gabriel Decamps (1803—1860) den Orient kennen gelernt (1828—29). Bis dahin noch unklar und unsicher in seiner Richtung, entdeckte er hier die seinem feinen malerischen Sinn zusagende Welt. Mit scharfen Augen hielt er die eigentümlichen Typen des Orients fest, mit unvergleichlicher Wahrheit gab er sie in seinen Bildern wieder und vergaß auch nicht, die wunderbaren Wirkungen des Lichts und der Farbe im sonnigen Osten mitspielen zu lassen. Im Jahre 1831 stellte er sein erstes und vielleicht bestes Orientbild: die nächtliche Runde — einen türkischen Polizeimeister zu Pferde, von keuchenden Trabanten begleitet — aus, dem in den folgenden Jahren noch zahlreiche andere, nicht selten auch durch ihren Humor fesselnde Orientschilderungen folgten. Decamps lebte nicht ausschließlich in der orientalischen Stoffwelt. Wir besitzen von ihm auch Tierbilder. Zu wiederholten Malen versuchte er sich ferner in der historischen Malerei. Im Jahre 1834 stellte er die Niederlage der Cimbern bei Aquä Sextiä aus, eine Schilderung von mächtiger Wirkung, in der aber die düstere, öde Landschaft, die sich ins Unendliche auszudehnen scheint, die Hauptrolle spielt, die in Schluchten und Talspalten kämpfenden unermeßlichen Heerhaufen zur Staffage herabsinken. Unter den biblischen, gleichfalls das landschaftliche Element stark betonenden Darstellungen (Abb. 89) ragt der Zyklus von Zeichnungen aus Simsons Leben hervor. Die Szenen sind zum Teil in die moderne orientalische Welt, z. B. Simson bei der Sklavenarbeit, verlegt, und fesseln zumeist durch den mit allen Mitteln der Technik bewirkten malerischen Reiz, besonders in der Wiedergabe der landschaftlichen und architektonischen Umgebung.

91. Falkenjagd in Algier. Von E. Fromentin. Paris, Louvre.

Decamps wie Delacroix hatten im Orient den rechten Boden für ihre Farbenkunst entdeckt und vorwiegend nur verwertet, soweit er ihren subjektiven Stimmungen entsprach, ihre eigentümlichen künstlerischen Absichten wiedergab. An eine sachliche Schilderung der orientalischen Natur dachten sie zunächst nicht. Die naturwahre orientalische Landschaft, das orientalische Sittenbild wurde durch eine andere Künstlergruppe in Frankreich eingebürgert. An ihrer Spitze steht Prosper Marilhat (1811—1847), der von seiner Reise nach dem Morgenlande einen Schatz von Studien und zugleich die höchste Begeisterung für die eigentümlichen Reize besonders der ägyptischen Landschaft mitbrachte. Seine Bilder sind dadurch ausgezeichnet, daß sie nicht das Grelle, Auffallende in den Naturerscheinungen des Ostens betonen, sondern sich in feinen landschaftlichen Stimmungen ergehen (Abb. 90). Unter den Künstlern der jüngeren Generation hat außer Alexandre Bida (1813—1895) namentlich

92. Vertreibung Heliodors. Von Eugène Delacroix. Paris, St. Sulpice.

Eugène Fromentin (1820—1876), auch als Schriftsteller von hervorragendem Ruf, es verstanden, das Leben der Araber unserer Phantasie nahezubringen. Er beherrscht ebenso vollkommen die landschaftlichen Formen Nordafrikas wie die charakteristischen Tier- und Menschentypen und zeigt sich zugleich als Virtuos des Kolorits (Abb. 91). Ganz dünn setzt er die Farben auf, einen einzigen Ton läßt er oft dominieren, und dennoch spricht Kraft und Wahrheit aus seinen Schilderungen.

In den Bildern der zuletzt genannten Maler lernen wir den Orient kennen, in den orientalischen Szenen, die Delacroix geschaffen hat, dagegen schließlich nur den Meister selbst und seine persönliche Farbenanschauung. Er steht über jeder besonderen Stoffwelt und bewahrt sich die Elastizität des Geistes, frei von einem Gedankenkreise zum anderen überzugehen. Unmittelbar auf seine Orientbilder folgten die monumentalen Werke im Palais Bourbon, dem Sitz der Deputiertenkammer. In den Deckenfeldern des einen Saales malte er die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaues und der Industrie, tiefer unten in Bogenzwickeln Darstellungen aus dem wirklichen Leben (Weinlese, vor Kriegern flüchtende Weiber usw.). Vom formalen Idealismus hielt sich Delacroix seiner Natur gemäß ganz fern; indem er aber im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten strenger als sonst Maß hielt, ohne die unmittelbarste Lebendigkeit und seine kräftige koloristische Behandlung aufzugeben, dabei in der Anordnung der Gruppen eine vornehme Ruhe walten ließ, erreichte er eine Wirkung, um die ihn die meisten Idealisten beneiden durften. Mehrere Jahre später schmückte er den Bibliotheksaal des Palais Bourbon mit einem noch viel ausgedehnteren Bilderkreise. Fünf Kuppeln und zwei im Halbkreise geschlossene Wände wurden ihm zur Verfügung gestellt, um die Entwicklung der menschlichen Kultur im biblischen und klassischen Zeitalter, also eine Art Philosophie in der Geschichte zu schildern. Noch andere monumentale Werke schuf er für den Bibliotheksaal im Palais Luxembourg (Dante und Virgil begrüßen in der Unterwelt die Dichter und Helden des Altertums), für die Apollogalerie im Louvre und für einen Festsaal des von der Kommune 1871 zerstörten Stadthauses. Auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst sollte Delacroix in seinen späteren Lebensjahren seine Kraft versuchen. Er empfing den Auftrag, die Engelkapelle in der Kirche Saint Sulpice mit Wandgemälden (in Wachsfarben ausgeführt) zu schmücken. An der Wölbung malte er den Sturz Luzifers, an den beiden Wänden die Vertreibung Heliodors (Abb. 92) und den Streit Jakobs mit dem Engel. Überall erblicken wir mächtige Kämpfe und auflodernde Leidenschaften. Dieses Kampfelement war durch die Gegenstände der Schilderung geboten, verlockte aber auch den Künstler, seine alte unbändige Natur, seine Vorliebe für das Stürmische, Wildbewegte wieder frei walten zu lassen. Am auffallendsten erscheint das Übermaß

93. Religionsgespräch zu Poissy. Von Nicolas Robert-Fleury.

der Aktion und die an die späteren Venezianer erinnernde sinnliche Kraft des Kolorits an dem Deckengemälde und am Heliodorbilde; in dem Kampf Jakobs mit dem Engel treten die Figuren gegen die in mächtigen Formen behandelte Landschaft als bloße Staffage zurück. Ungleich großartiger ist der Eindruck, den wir aus den Einzelschilderungen religiösen Inhalts, in mehreren Ölgemälden von Delacroix ausgeführt, empfangen. Namentlich sein Christus im Grabe (Altarbild in der Kirche Saint-Denis du Sacrement in Paris) wirkt durch die Wahrheit, mit welcher der Schmerz in allen Abstufungen dargestellt, und durch die tief poetische Stimmung, die der Landschaft eingehaucht ist, überaus ergreifend. Die bleierne Luft, der kalte Abendwind, der die Gewänder heftig bewegt, die Menschen frösteln macht, das fahle Sonnenlicht auf den öden Bergen, alles trägt dazu bei, die unsägliche Trauer zu versinnlichen und unsere Teilnahme auf das höchste zu steigern.

Solange Delacroix lebte, fand er nur im engeren Kreise der Kunstgebildeten vollkommene Würdigung. Menschenscheu, melancholisch, reizbar und leicht aufgeregt, hütete er sich, anspruchsvoll hervorzutreten und die Aufmerksamkeit der großen Masse auf sich zu ziehen. Er lebte ausschließlich seiner Kunst und liebte die Einsamkeit. Erst nach seinem Tode, als man auf seine Tätigkeit zurückblickte, wurde sein Wert und seine große Bedeutung für die französische Kunst allseitig anerkannt. Ungeachtet aller Mängel bleibt er doch der selbständigste, kühnste und am meisten schöpferische Meister der französischen Romantik.

Nahezu das entgegengesetzte Los traf Delaroche. Den im Leben vielbeneideten und von allen Gebildeten bewunderten und gefeierten Künstler hat nach dem Tode die Kritik scharf, teilweise sogar ungerecht beurteilt. Die Geschichtsmalerei, deren glänzendster Vertreter — nicht nur in Frankreich — Delaroche war, hat in den letzten Jahrzehnten ihre frühere Anziehungskraft fast völlig verloren, ein Schicksal, das sie mit der historischen Poesie teilt. Doch auch die unmittelbare Lebendigkeit der Auffassung vermißt man heute bei ihm. Dieser Mangel hängt mit der peinlich sorgfältigen Vorbereitung jeder Komposition zusammen. Dem ersten Entwurf

94. Ermordung des Herzogs von Guise. Von P. Delaroche.

folgte eine Skizze in Wasserfarben; dann wurde mit Hilfe von kleinen Wachsfiguren die Gruppierung und die Verteilung von Licht und Schatten studiert, und erst nachdem jede Gestalt nach allen Seiten hin, in Ausdruck, Haltung, Kostüm usw. gründlich durchgearbeitet war, begann die Malerei auf der Leinwand. Dennoch bleibt Delaroches während der Juliregierung aufs höchste angespannte Tätigkeit bedeutsam. Der Vergleich mit den zahlreichen Historienmalern, die neben und nach ihm auftraten, ein Gang durch das von Louis Philipp gegründete Versailler Museum, wo hunderte, die Großtaten der Herrscher und des Volkes schildernde Gemälde an den Wänden prangen, rechtfertigten am besten das Urteil, das Delaroche an die Spitze der ganzen großen Künstlergruppe stellt. Verdienstvolle Leistungen haben noch viele andere Maler aufzuweisen, so Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), der schon in den zwanziger Jahren mit historischen Bildern auftrat und besonders durch die „Bartholomäusnacht" und das „Religionsgespräch von Poissy" (Abb. 93) seine dramatische Begabung und seine Kunst lebendiger Charakteristik offenbarte. Namen von gutem Klang besitzen ferner unter anderen Eugène Déveria (1805—1865), der in Deutschland geborene Charles Steuben (Baron Karl von Steuben; 1788—1856), Léon Cogniet (1794—1880), dessen „Bethlehemitischer Kindermord" den Beschauer in die höchste Spannung zu versetzen sucht. Aber alle diese Künstler überragt Delaroche durch die Fülle seiner Werke und ihre Popularität.

In den ersten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon" historische Bilder des Künstlers. Es folgten bald unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Totenbette, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die sich ängstlich aneinander schmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die Mörder nahen, die Hinrichtung der Jane Grey, die ihr jugendlich anmutiges Haupt bereits auf den Block legt, Graf Strafford, der auf dem Wege zum Schafott noch den Segen des Erzbischofs Laud empfängt, und die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Abb. 94). In der dramatischen Szenierung erscheint dies letztgenannte Werk den besten seiner historischen Gemälde gleich, in der Kraft des Kolorits übertrifft es die meisten.

95. Macbeth und die drei Hexen. Von Th. Chassériau.

Im Jahre 1837 fiel Delaroche eine Aufgabe zu, die ihn aus dem Kreise des realistisch behandelten Geschichtsbildes der historischen Allegorie in die Arme führte: es galt, das Halbrund des Saales in der Ecole des beaux-arts, in dem die jährliche Preisverteilung stattfand, mit einem großen dekorativen Wandgemälde zu schmücken. Die figurenreiche Komposition, die er dafür entwarf, hat auf Jahrzehnte hinaus den Künstlern aller Länder bei ähnlichen Gelegenheiten als Muster und Vorbild gedient. Er entbot die berühmtesten Künstler aller Zeiten von Apelles bis Correggio auf sein Bild, gesellte ihnen die Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst zu und gruppierte sie alle vor der Halle eines ionischen Tempels, wo sie, in Beziehung zu den lebenden Personen des Saales gebracht, der Preisverteilung dort unten ihre Weihe geben sollten. Der „Hémicycle" war einer der größten Erfolge Delaroches und galt als sein Hauptwerk: freilich ist sein Ruhm durch die kritische Nachprüfung der späteren Zeit stark vermindert worden.

In den letzten Jahren neigte Delaroche zu religiösen Darstellungen. Er begann ohne äußeren Auftrag eine Reihe von kleinen Passionsbildern zu malen: Maria auf dem Heimwege von Golgatha, Maria am Fuße des Kreuzes, das Begräbnis Christi, Jesus auf dem Ölberg usw. Es sind lauter lyrische Stimmungsbilder, ebenso wie die „Junge Märtyrerin", die er 1855 auf dem Krankenlager ersann und als die „traurigste, aber zugleich heiligste" seiner Kompositionen bezeichnete. Der Neigung zu historischen Schilderungen wurde Delaroche aber auch in den späteren Jahren nicht gänzlich untreu. Nur änderte er die Stoffwelt. Er folgte dem Zuge der öffentlichen Meinung, befreundete sich mit der Napoleonslegende und erfüllte seine Phantasie mit den Gestalten der Revolutionszeit. Auch jetzt zeigte er im Gegensatz zu den Romantikern, denen die kühn ankämpfenden, positiven Leidenschaften am verständlichsten waren, den Hang, die

96. Marschall Moncey an der Barrière von Clichy. Von E. J. Horace Vernet. Paris, Louvre.

passiven Empfindungen, die Resignation, das Dulden und Tragen des herben Schicksals zu verherrlichen. Es ist für seine Anschauungsweise bezeichnend, daß ihm unter den Napoleonsbildern die Schilderung des Kaisers, der in Fontainebleau die Nachricht von dem Einzug der Alliierten in Paris empfängt (Leipziger Museum), am besten gelang. Kotige Stiefel haben wir seitdem besser malen gelernt; von bleibendem großem Eindruck bleibt aber die Gestalt des gebrochenen Mannes, der erschöpft in den Stuhl gesunken ist und plötzlich das Werk seines Lebens zertrümmert sieht.

Delacroix genoß die reichste Anerkennung in einem engen Kreise der Fachkünstler. Die gebildete Welt hatte für Delaroche das größere Verständnis und die höchste Bewunderung. Ein dritter Künstler jener Zeit, Théodore Chassériau (1819—1856), hat lange um die Anerkennung ringen müssen, die er verdiente, und die ihm in vollem Maße erst fast fünfzig Jahre nach seinem Tode, auf der Weltausstellung von 1900, zuteil geworden ist. Jetzt erst erkannte man die farbige Schönheit von Chassériaus Orientbildern, die Kraft und Energie seiner Porträtmalerei, die seltsam moderne Auffassung und das koloristische Raffinement seiner religiösen und mythologischen Gemälde, in denen er als ein Vorläufer Gustave Moreaus erscheint (Abb. 95). Hätte man aber in den zwanziger und dreißiger Jahren durch allgemeine Volksabstimmung feststellen lassen, welchem Maler die Palme gebühre, kein Zweifel, daß sie Emilie Jean Horace Vernet (1789—1863) zugewiesen worden wäre. Seine Werke huldigten der mächtigsten aller Volksleidenschaften, die namentlich in der französischen Nation den tiefsten Grund gefaßt hatte, der Kriegslust und dem Kriegsruhm (Abb. 96). Um seine Bilder zu begreifen und zu genießen, bedurfte es keiner Erhebung und Anspannung des Geistes, keines Eindringens in fremde Gedankenkreise; sie gestatten das Verweilen in den gewohnten Anschauungen und

97. Der alte Soldat. Von A. Raffet.

Neigungen, verleihen ihnen sogar Glanz und Ansehen. Das Gebiet Vernets beschränkt sich nicht auf die Darstellung des Soldatenlebens und militärischer Großtaten. Ein längerer Aufenthalt in Rom bot ihm Anstoß zu mannigfachen Schilderungen aus Italiens Vergangenheit und Gegenwart. Er malte das bekannte Bild: Raffael und Michelangelo am vatikanischen Hofe, ferner die Prozession des Papstes, den Kampf päpstlicher Dragoner mit Räubern, die Beichte des Räubers und anderes. Eine Reise im Orient machte in ihm die biblischen Erinnerungen wieder lebendig und reizte ihn zur Wiedergabe alttestamentarischer Gestalten in arabischem Gewande. Auch historische Bilder und Porträts zählt der Katalog seiner Werke in größerer Zahl auf. Vernets wahre Heimat aber bleiben seine Soldatenbilder und Schlachtengemälde.

Vierzehn Tage vor dem Sturm auf die Bastille geboren, erscheint Horace Vernet als das rechte Kind der Revolutionszeit und der Napoleonischen Periode. Daß er den Pinsel zur Hand nahm, lag in der Familientradition. Die Malerdynastie der Vernet darf sich eines Alters von zweihundert Jahren rühmen. Daß das militärische Leben und Treiben seine Phantasie erfüllte, erklärt die Richtung der Zeit und sein persönliches Temperament, das ihn auch 1814 einige Tage die Muskete in die Hand nehmen ließ. In den Jahren der Restauration trieb er, vielleicht ohne es zu wollen, mit seinem Pinsel Politik. Der Napoleonische Soldat, von der öffentlichen Meinung vergöttert, von der Regierung mit Mißtrauen angesehen, wurde der Held zahlreicher Darstellungen. In noch höherem Maße als die Schilderung großer Schlachten fesselten das allgemeine Interesse die einfachen, genreartig behandelten Szenen, die das Schicksal des einzelnen Soldaten, die gute Kameradschaft mit seinem Pferde, dem Regimentshunde usw. erzählen und nebenbei auf den Undank der Bourbons gegen die große Armee anspielen. Wie so viele andere Künstler, wie namentlich Auguste Raffet (1804—1860, Abb. 97), der geistvollste Schilderer der französischen Troupiers,

98. Heimkehr des Soldaten. Von H. Bellangé. Leipzig, Museum.

benutzte Vernet die Lithographie, um seine Kompositionen in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Ungern wurden von der Regierung auch die Bilder gesehen, die den Herzog von Orleans verherrlichten. Vernet wurde förmlich der Hausmaler des Herzogs und, als dieser den Thron bestieg, mit Aufträgen von der neuen Regierung überhäuft, deren Erfüllung nur seiner erstaunlich schnell malenden Hand möglich war. Die Technik eines Gefechts, wie die Truppen zum Kampfe aufmarschieren, in der Schlacht sich bewegen, die verschiedenartigen Gefechtsformationen verstand Vernet unübertrefflich, und nicht minder sicher beherrschte er die Einzelerscheinung der Soldaten.

Horace Vernet ist der berühmteste, aber nicht der einzige Vertreter der Schlachtenmalerei und des Soldatenbildes. Neben ihm hatten N. T. Charlet (1792—1845) und Raffet mit dem größten Erfolge besonders die humoristischen Seiten des Soldatenlebens gezeichnet. Einen ernsteren Ton schlug gewöhnlich Hippolyte Bellangé (1800—1866) an, dessen Schilderungen aus dem Soldatenleben mehr durch die treffliche Charakteristik der einzelnen Gestalten als durch die malerische Haltung in weiteren Kreisen Beifall fanden (Abb. 98). In der jüngeren Generation tat sich zunächst Isidore Pils (1813—1875) hervor, dem der Krimkrieg zahlreiche Motive der Schilderung darbot. Seit dem Ende der sechziger Jahre aber haben vor allem zwei Künstler die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und das glänzendste Lob empfangen: Alphonse de Neuville (1836—1885), vortrefflich in der Wiedergabe des wild leidenschaftlichen Kampfelementes (Die letzten Patronen, Abb. 99), und sodann Edouard Detaille (1848—1912), ein Schüler Meissoniers, der wie sein Meister ein Virtuose in der Kunst ist, die Dinge groß zu sehen und klein zu zeichnen, und trotz der winzigen Dimensionen seine Gestalten mit epigrammatischer Schärfe charakterisiert. Daß bei den jüngsten Soldatenmalern

99. Die letzten Patronen. Von A. de Neuville.

an die Stelle des gemütlichen Humors ein herber Ernst und eine gewisse Bitterkeit der Empfindung getreten ist und der Feind mit geringer Gerechtigkeit behandelt wird, kann nicht wundernehmen. Die parteiische Auffassung vermindert nicht die künstlerischen Verdienste der Genannten, besonders als Zeichner hervorragender Männer.

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung.

Die Pariser Weltausstellung von 1855 bereitete den Kunstfreunden eine merkwürdige Überraschung. Einstimmig wurde von der Kritik wie von der öffentlichen Meinung als der größte Meister des Landes und des Zeitalters ein Künstler proklamiert, von dem bis dahin die Fremden und Laien sich nur eine dunkle Vorstellung gemacht und selbst die Einheimischen und viele Fachleute nur mit kühl gemessener Achtung gesprochen hatten. Ein Schüler Davids, ein Greis von fünfundsiebzig Jahren, Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867), trug die Palme davon und feierte die höchsten Triumphe. Bis zu seinem zwölf Jahre später erfolgten Tode genoß er unbestritten die Ehren des ersten Malers von Frankreich. Kehrte die französische Kunst zu ihrem Ausgangspunkt zurück, war die mit so großem Pomp in Szene gesetzte Reform der Malerei durch die Romantiker zu den verlorenen Liebesmühen zu rechnen und kam wirklich Davids Schule wieder in Aufnahme? Von den zwei Lieblingssätzen Ingres' paßte wohl der eine: „Die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie", zur Richtung Davids; der andere dagegen: „Chi sa copiare, sa fare", offenbart eine starke Abweichung von den Lehren seines Meisters. Ingres war keineswegs ein starrer Anhänger der älteren klassischen Schule. Schon seine vorzügliche musikalische Begabung deutet darauf, daß seine Phantasie noch anderen als den streng plastischen Formenkreisen zugänglich war. Ihn zeichnete überhaupt eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenwelten und mannigfachsten künstlerischen Reize aus, und ihn unterschied von David die feste Überzeugung, daß sich nicht die Kunst auf

100. Bildniszeichnung. Von J. A. D. Ingres.

Kunst pfropfen lasse, der Maler nicht auf die statutarische Schönheit seiner Gestalten das ausschließliche Gewicht legen dürfe, vielmehr von dem Naturstudium ausgehen und dieses zur Grundlage nehmen müsse. Das Zeichnen — nahezu 1500 Blätter wurden in seinem Nachlaß gefunden — blieb allerdings seine Hauptstärke (Abb. 100), die lineare Schönheit betonte er in jeder Komposition; aber er war nicht blind für feinere und besondere Farbenwirkungen und stellte sie in einigen Werken offen in den Vordergrund. Dadurch war er zu einer vermittelnden Rolle in der Kunstentwicklung vortrefflich geschaffen und konnte, nachdem die schroffen Gegensätze bis zur Erschöpfung sich bekämpft hatten, mit seiner Richtung siegreich durchdringen.

Ingres wurde 1780 in Montauban geboren und zuerst von seinem Vater, der selbst die Kunst trieb, unterrichtet. Im Jahre 1796 kam er in Davids Atelier und lernte hier das gründliche, genaue Zeichnen, das ihm vor den Romantikern einen so großen Vorsprung gab und bei der Achtung der französischen Künstler vor einer korrekten, festen Zeichnung den Einfluß auf die jüngere Generation sicherte. Obschon er bereits 1801 den römischen Preis gewonnen hatte, trat er doch die Reise nach Rom der erschöpften Staatsmittel wegen erst nach fünf Jahren an.

Wie eine Offenbarung erschienen ihm in Rom Raffaels Werke, die er eifrig studierte, auch kopierte und deren Einfluß sich in seinen Werken wiederholt deutlich zeigt. Bereits in dieser ersten römischen Periode entwarf Ingres mehrere Kompositionen, an die er erst am Abend seines Lebens die letzte Hand legte, z. B. Venus Anadyomene und Ödipus vor der Sphinx. Dieses Zurücklegen und Wiederaufnehmen älterer Kompositionen, die öftere Wiederholung eines Bildes (natürlich mit einzelnen Veränderungen) sind für die ruhig bedächtige, sich stets gleichbleibende Natur des Mannes charakteristisch. Denn auch das muß betont werden, daß Ingres schon frühzeitig die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Natur offenbarte. Die mannigfachen Richtungen, die er einschlug, sind nicht als Entwicklungsstufen, die sich ablösen, aufzufassen; sie schwebten bereits in seinen jungen Jahren seiner Phantasie mit merkwürdiger Klarheit vor und hielten sich schon damals das Gleichgewicht. Beinahe für jeden Bilderkreis, den Ingres verkörperte, lassen sich aus früheren und späteren Jahren Beispiele nachweisen. Dem Kultus des Nackten huldigte er in der Venus Anadyomene, in der Odaliske, die sich von einer Sklavin mit Musik die Langeweile vertreiben läßt, und in der Quelle, der köstlichsten Schöpfung seines Greisenalters (1856, Abb. 101). Dies Bild überragt an Wohllaut der Linien, an zarter, trotz des dünnen, lichten Farbenauftrags vollendeter Rundung des Körpers die älteren Bilder, aber der Grundton klingt doch schon in den Werken der Jugendperiode deutlich an. Porträts besitzen wir ebenfalls aus jedem Jahrzehnt seines Wirkens in großer Zahl und von gleicher Güte. Verriete es nicht die Tracht und bezeugten es nicht Urkunden, so würde man nimmermehr glauben, daß zwischen dem Bildnis der Madame Devauçay (1807 gemalt) und jenem der Madame d'Haussonville (1845) beinahe vier Jahrzehnte lagen.

101. Die Quelle. Von J. A. D. Ingres. Paris, Louvre.

102. Das Gelübde Ludwigs XIII. Von J. A. D. Ingres.

Die scheinbar nachlässige, in Wahrheit aber sorgfältig ausgesuchte Stellung, die Schönheit der Umrisse, die Feinheit der Modellierung fesseln in beiden Fällen den Beschauer mit gleicher Stärke. Eher könnte man bei den zahlreichen männlichen Porträts die ersten Jahre nach 1830 als einen Höhepunkt seiner Kunst auffassen. In diese Zeit fallen die berühmten Bildnisse Bertins und des Grafen Molé.

Ingres brachte einen großen Teil seines Lebens außerhalb der Heimat zu. Sein erster Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) währte beinahe zwei Jahrzehnte. Zum zweitenmal ging er (1834—1841) nach Rom, um dort die französische Akademie zu leiten. Die lange Abwesenheit von Paris hielt ihn von der unmittelbaren Teilnahme an den Kämpfen der verschiedenen Kunstparteien fern, sie entfremdete ihn aber durchaus nicht dem geistigen Leben der Franzosen und den mannigfachen Wegen, welche die nationale Phantasie einschlug. Es gehört vielmehr zu den wichtigsten Zügen seiner Natur, daß er, die kommenden Bewegungen auf dem Kunstgebiet gleichsam vorahnend, stets, ehe noch eine neue Strömung in Frankreich sich Bahn brach, sie in einzelnen Werken abspiegelte.

In einer Zeit, in der die Koloristenschule in Frankreich sich noch gar nicht regte, lange bevor F. M. Granet (1775—1849) mit seinen Interieurdarstellungen alle Welt entzückte, schuf Ingres das Bild: Päpstlicher Gottesdienst in der Sixtinischen Kapelle (1814), dessen Wirkung ausschließlich auf dem reizenden Farbenspiel beruht. In der Wiedergabe genremäßiger Szenen aus der französischen Geschichte, in der Schilderung historischer Anekdoten schritt er den übrigen Künstlern weit voran. Schon 1814 malte er den spanischen Gesandten Don Pedro di Toledo, der in der Louvre-Galerie das glorreiche Schwert Heinrichs IV. küßt, einige Jahre später Heinrich IV., wie er vom spanischen Gesandten überrascht wird, während er mit seinen Kindern spielt, und das farbenreiche Bild, in dem Philipp V. dem Marschall Berwick das Goldene Vlies überreicht. Den Romantikern eilte Ingres mit seiner Francesca da Rimini (1819) voran und bewies damit, daß er gerade so gut wie sie ätherische Gestalten zeichnen und der Empfindung die volle Naturwahrheit opfern könne. Noch war das orientalische Stoffgebiet nicht entdeckt, als Ingres die ruhende Odaliske malte. So offenbart er sich als ein wahrer Pfadfinder der modernen französischen Kunst. Und dieser Biegsamkeit der Phantasie, dem hochentwickelten Feingefühl für alle Regungen des Kunstlebens dankt es Ingres, daß seine Wirksamkeit so viele Schulen überdauerte, seine Werke niemals veralteten.

103. Heilige Büßerinnen. Von J. H. Flandrin. Aus dem Fries in St. Vincent de Paul.

Blieb Ingres, auch wenn er in Italien weilte, im Geiste mit der französischen Kunst verbunden, so übte doch die Abwesenheit von dem großen Sammelplatz der Künstler und Kunstfreunde auf seine persönliche Stellung üblen Einfluß. Er entschloß sich daher 1824 zur Rückkehr und brachte ein großes, für seine Vaterstadt bestimmtes Altargemälde, das Gelübde Ludwigs XIII. (Abb. 102) mit, das bei seiner Ausstellung im „Salon" den Künstler über beide sich damals leidenschaftlich bekämpfende Parteien erhob und die Romantiker zu noch feurigerem Lobe hinriß als die Klassiker. Von gleicher Bedeutung wie dieses Bild ist das zehn Jahre später vollendete Martyrium des heiligen Symphorian. Wie im Triumph schreitet der Heilige mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Haupt dem Tode entgegen. Auf den Gegensatz zwischen dem begeisterten Heiligen und den trotzigen, muskelstarken Liktoren hat Ingres die Wirkung der Szene gebaut. Die einst ebenso berühmte „Apotheose Homers" kann nicht die gleiche Bedeutung beanspruchen wie diese Werke.

104. Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco. Von L. Robert.

105. Amor und der Schmetterling. Von D. A. Chaudet.

Ingres übte auf das jüngere Künstlergeschlecht einen starken Einfluß. Weder Delaroche noch Delacroix haben eine Schule begründet; zahlreiche Schüler sammelten sich dagegen um den Vertreter des Idealismus. Sowohl der Kultus des Nackten, der in der späteren französischen Malerei so sehr vorherrschte, wie die sogenannte archäologische Richtung, das antike Sittenbild, die Verherrlichung des griechischen und römischen Privatlebens, müssen auf Ingres zurückgeführt werden. Seine Stratonike (1839), die Schilderung der Szene, wie der kranke syrische Königssohn unwillkürlich seine Liebe zu seiner Stiefmutter kundgibt, bildet das Anfangsglied einer großen Reihe ähnlicher Darstellungen.

Auch Künstler, die nicht unmittelbar zu Ingres' Schülern gehörten, danken ihm zahlreiche Anregungen. Am stärksten äußerte sich sein Einfluß auf dem Gebiet der religiösen Malerei. Unmittelbar aus seiner Schule ging Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) hervor, eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten und zugleich einer der besten Meister der französischen Künstlerschar. Im Kreise der monumentalen Kirchenmalerei macht ihm in Frankreich niemand den ersten Rang streitig, so zahlreiche und tüchtige Künstler — ungleich tüchtiger als im Durchschnitt die religiösen Maler Deutschlands — sich auch auf diesem Felde erprobt haben. Als Sieger im Wettstreit um den großen Künstlerpreis kam Flandrin 1832 nach Italien, wo er, den Lehren seines Meisters getreu, die Cinquecentisten, dann aber auch die ältere christliche Kunst studierte. Daß er dabei das Zeichnen und Malen nach der Natur nicht vernachlässigte, ist bei einem Schüler Ingres' selbstverständlich. Sein erstes monumentales Werk schuf er 1841 für die Kirche St. Severin in Paris. Bedeutender sind die Fresken, die er im Chor der alten Kirche St. Germain des Prés malte, besonders der Einzug Christi in Jerusalem und der Weg nach Golgatha. In einfachen großen Zügen schilderte er den Kern der Handlung und verstärkte dadurch ihren Eindruck. Nur auf solche Weise, glaubte er mit Recht, könne der ideale Charakter der religiösen Malerei erhalten werden. Flandrins höchste Leistung aber bleibt der Doppelfries in St. Vincent de Paul (Abb. 103). Die Kirche war von Hittorff nach dem Muster einer altchristlichen Basilika gebaut worden. Der Gedanke lag nahe, auch bei ihrer malerischen Ausschmückung auf ein altchristliches Vorbild zurückzugehen. In der Tat empfing Flandrin die äußere Anregung zu seinem Werke von den Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Trotzdem bleibt das Werk seine persönliche Schöpfung; bei aller gemessenen Ruhe des Ausdrucks und der Bewegung durchzuckt doch alle Gestalten eine tiefe innere Bewegung

und warme Empfindung. Über den beiden Säulenreihen, die das Mittelschiff tragen, ziehen die Scharen der Heiligen, rechts die Männer, links die Frauen, in heiliger Andacht dem Altar zu. Die Bilderreihen nehmen in der Architektur der Kirche die Stellung eines Frieses ein. Den Charakter eines Frieses hat ihnen auch der Künstler gewahrt, dabei aber Bedacht darauf genommen, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch die Kontraste der Gruppen die plastische Strenge, die leicht bei einer Frieskomposition bestimmend wirkt, zu mildern.

106. Die Nymphe Salmacis. Von Fr. Bosio.

Ingres war nicht der einzige Schüler Davids, der trotz dem Banne, der auf des Meisters Kunstweise lastete, eine tonangebende Rolle spielte. Man muß eben bei David die künstlerische Tätigkeit und die Lehrwirksamkeit auseinanderhalten. Sein Schaffen verlor nach dem Siege der Romantiker seine Bedeutung; dagegen ruhte seine Lehrmethode auf so gesunder Grundlage, daß sie sich fruchtbar erwies und große Erfolge sicherte, auch wenn die Schüler eine andere Bahn einschlugen. Man kann sich kaum einen schrofferen Gegensatz denken als den zwischen Davids und Leopold Roberts Werken. Dort herrschen die berühmten Helden des Altertums, hier werden uns namenlose Figuren des modernen italienischen Volkslebens vorgeführt; dort ist die Absicht auf plastische Wirkung der einzelnen Gestalten gerichtet, hier wird auch auf die malerische Stimmung großes Gewicht gelegt. Und dennoch dankt Leopold Robert (1794—1835) seine Erfolge zu nicht geringem Teile der Davidschen Schule. Robert wurde in der Schweiz (Chaux-de-Fonds) geboren, ging aber wie so viele Künstler der Westschweiz nach Paris, um hier seine Facherziehung zu vollenden. Im Jahre 1818 wanderte er nach Rom und blieb bis zu seinem vorzeitigen Ende (er nahm sich selbst in Venedig das Leben) fast ausschließlich in Italien. Die Briganten, die damals die Phantasie der Maler und Musiker erfüllten, regten auch ihn zu zahlreichen Schilderungen an. Aber je länger Robert in Italien weilte, desto tiefer wurde er von der Schönheit des Naturvolkes ergriffen und von der Überzeugung durchdrungen, daß sich auch in einfachen Volksszenen die historische Größe der Nation, der wunderbar reiche Charakter des Landes widerspiegle. Die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feste der Madonna dell' Arco führt uns in den Frühling und nach Neapel (Abb. 104). Die Ankunft römischer Schnitter in den

107. Ludwig XIII.
Von Fr. Rude. Dampierre.

Pontinischen Sümpfen versetzt uns in den Sommer, die Ausfahrt der Fischer von Chioggia in den Winter und nach Venedig. Nicht der besonderen malerischen Kunst danken die Bilder ihre große Anziehungskraft. Einzelne Figuren heben sich silhouettenartig vom Hintergrunde ab, die Farbenkontraste stehen unmittelbar nebeneinander, die Lokaltöne erscheinen nicht wirksam gedämpft. Aber die wohlabgewogene Komposition der Gruppen, die sichere Zeichnung der Gestalten, deren Haltung und Bewegung die Zeitgenossen an die Formen des klassischen Altertums erinnerten, ließen diese Mängel vergessen. Der Maler, der sich nach Robert am meisten in das italienische Volksleben vertieft hat, Ernest Hébert (1817—1908), bildete den schwermütigen Ton seiner Schilderung bis zum Krankhaften aus. Daß er im Vergleich mit Robert die Volkstypen weniger sorgfältig auswählt, der unmittelbaren Wirklichkeit näher tritt, erscheint nicht als bloßer Zufall oder Eigentümlichkeit nur des einen Künstlers. Die französische Malerei tat überhaupt den gleichen Schritt. Sie ließ, durch das Vorbild Ingres' angefeuert, einem idealen Zug in ihren Schöpfungen willig Raum, mischte ihm aber stärkere sinnliche Reize bei und verschmähte realistische Elemente nicht, um die Darstellungen wirkungsvoller zu gestalten.

Der Kampf zwischen Romantikern und Klassikern war im Kreise der Malerei jahrelang mit gewaltiger Leidenschaft geführt worden. Auf dem Gebiete der Plastik vollziehen sich die künstlerischen Wandlungen ungleich friedlicher. Die französische Skulptur hatte sich vor der Revolution, wie Jean Antoine Houdons (1741—1828) prächtige Porträtbüsten zeigen, lange nicht so weit von der Natur und Wahrheit entfernt wie die Malerei, daher keine so heftige Reaktion hervorgerufen. Auch hier war dann seit dem Schluß des achtzehnten Jahrhunderts die klassische Richtung zur Herrschaft gelangt, das Studium der Antike aber niemals so ausschließlich wie in der Schule Davids zur Richtschnur genommen worden. Die nicht geringe technische Begabung der meisten französischen Bildhauer lockte zu stärkerer Betonung der äußeren sinnlichen Wirkung, die zahlreichen Porträtaufgaben führten das Auge immer wieder zur Natur zurück. Unter den älteren Vertretern des Klassizismus ragen insbesondere Denis Antoine Chaudet (1763—1810), François Bosio (1769—1845), Jean Pierre Cortot (1787—1843) und Philippe Henri Lemaire (1798—1880) hervor. Sie fanden bei den monumentalen Bauten, die in der Napoleonischen Zeit und in der Restaurationsperiode errichtet wurden, eine umfassende Beschäftigung. In der Chapelle expiatoire (an der Stelle, wo angeblich Ludwig XVI. und Marie Antoinette begraben worden) waren Bosio und Cortot tätig: Chaudet schuf für das Pantheon das große Relief des sterbenden Kriegers; Lemaire schilderte im Giebelfeld der Madeleine das Jüngste Gericht. Mehr zierlich-gefällig als schön, an Canova eher erinnernd als an Thorwaldsen, sind die mythologischen Darstellungen, die aus diesem Kreise stammen, wie Chaudets Amor, der mit einem Schmetterling spielt (Abb, 105), und Bosios Nymphe Salmacis (Abb. 106). Eine Zeitlang fand der aus Genf stammende James

Pradier (1792—1852) mit seinen sinnlich reizenden, aber durchaus seelenlosen weiblichen Gestalten, die er Psyche, Venus usw. nannte, großen Beifall. Zur Zeit der Julidynastie zählte Pradier zu den angesehensten Künstlern Frankreichs, zu den gesuchtesten Lehrern. In der Tat gingen aus seiner Werkstatt, da er die technische Seite seiner Kunst vortrefflich verstand, viele tüchtige Bildhauer hervor, seine Werke selbst können sich keiner dauernden Lebenskraft rühmen. Es war ein glücklicher Griff und zugleich die einzige Rettung aus der pseudo-klassischen Manier, als François Rude (1784—1855) und Francisque Duret (1804—1865) aus dem naiven Volksleben ihre Motive holten und ebenso wie Leopold Robert die unverfälschten Nationaltypen Italiens verherrlichten. Sie brachten die Genreskulptur in Höhe, der seitdem in Frankreich zahlreiche Bildhauer mit großem Erfolg huldigten. Duret kam aus Bosios und Guérins Schule, errang schon mit achtzehn Jahren den ersten Preis und hielt sich (seit 1824) längere Zeit in Italien auf. Mit dem Neapolitanischen Tarantellatänzer (1833), dem 1839 der „Improvisator" folgte, trat er in die erste Reihe der französischen Plastiker. Das lebendige mimische Spiel, der sprechende Ausdruck, den alle Gliedmaßen in ihrer Bewegung kundgeben, erregte allgemeine Bewunderung. Mimische Studien gehörten überhaupt zu den Lieblingsbeschäftigungen des Künstlers. Duret führte seine Arbeiten mit Vorliebe in Bronzeguß aus, doch hat er auch in Marmor (Viktorien im Louvre, die Statue Chateaubriands in Versailles, Rachel als Phädra, sein letztes Werk, im Théâtre français) bedeutende Werke geschaffen. In ähnlichem Geleise bewegte sich Rude in seinem Neapolitanischen Fischer, der mit einer Schildkröte spielt (1833).

108. Bonaparte. Von P. J. David d'Angers.

109. Standbild Corneilles. Von P. J. David d'Angers. Rouen.

110. Theseus und der Kentaur. Von A. L. Barye.

Auch hier ist die Bewegung ganz treu der Natur abgelauscht und das glückliche Dasein eines bedürfnislosen, selbstzufriedenen Menschen treffend geschildert. Für die Wiedergabe leidenschaftlicher, heftig bewegter Charaktere, wie er sie z. B. in seinem Relief „Ausmarsch der Republikaner 1792 zur Verteidigung des Vaterlandes“ versuchte, zeigt sich Rudes Phantasie spröde, dagegen hat er in seinem (in Silber gegossenen) Ludwig XIII. in Dampierre (Abb. 107) eine der vollendetsten historischen Kostümfiguren geschaffen. Die Verkörperung kraftvoll bewegter, beinahe dramatisch agierender Persönlichkeiten gelang einem anderen Künstler besser: der Spartakus des Denis Foyatier (1793—1863), zweimal, in Bronze und in Marmor, ausgeführt, gibt das Bild des finsteren, Verderben sinnenden Verschwörers in lebendiger Weise wieder. Wie so häufig bei modernen Künstlern, gelang Foyatier ein so glücklicher Wurf niemals wieder. Dem Spartakus kommt noch die Statue des Cincinnatus (gleichfalls im Tuileriengarten aufgestellt) ziemlich nahe, dagegen hatte der Versuch, den archaischen Stil neu zu beleben, in dem Reiterstandbild der Jeanne d'Arc in Orleans einen schlechten Erfolg.

Von der Schultradition, die in Frankreich mächtiger als in irgend einem anderen Lande herrscht, fühlte sich verhältnismäßig noch am wenigsten Pierre Jean David (1788—1856),

111. Dromedar und Gemse. Von A. L. Barye.

in Angers geboren und nach seinem Geburtsort gewöhnlich David d'Angers genannt, bedrückt. Ihn zeichnete überhaupt ein selbständiger, energischer Charakter aus. Die Unabhängigkeit seines Wesens erleichterte ihm die Befreiung von den Schulfesseln, machte ihn für die frische, naturwahre Auffassung der menschlichen Gestalt empfänglicher. Die Grenze für lebensvolle Darstellung zeigt sich in seinen Werken weit hinausgerückt, das Maß des Ausdrucks und der Bewegung nicht durch die hergebrachten Stilgesetze beengt. Diese Unabhängigkeit trug aber auch die Schuld, daß die Erkenntnis seiner Bedeutung sich nur allmählich Bahn brach, daß weitere Kreise, die zunächst nur Modekünstlern huldigten, an ihm lange Zeit gleichgültig vorübergingen. Am meisten bekannt wurde David durch die zahlreichen Porträtbüsten und Reliefs berühmter Zeitgenossen (Abb. 108). Doch hat er auch bedeutende monumentale Werke, z. B. die Statue Jeffersons in Washington, das Standbild Corneilles in Rouen (Abb. 109), das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen. Besonderes Interesse erregen seine Grabdenkmäler. Von den abgegriffenen allegorischen Darstellungen sieht er regelmäßig ab und läßt an ihre Stelle gern aus dem Leben geschöpfte sinnige Vorgänge, anschauliche Handlungen treten. Ein junges nacktes Mädchen hat sich auf einen Grabstein niedergelassen und buchstabiert wie zum Spiel den Namen des Verstorbenen. Das ist der Schmuck des Denkmals, das David zu Ehren des griechischen Freiheitskämpfers Markos Botzaris schuf. Auf dem Monument des Generals Bonchamp stellte er den Vendéerführer dar, wie er, zum Tode verwundet, noch die letzte Kraft benutzt, um seinen Scharen Schonung der Gefangenen zu befehlen. Die selbständige, auf Wahrheit und ungebundene Kraft des Ausdrucks hinzielende Art des Meisters bekunden noch zwei andere berühmte Werke: die Marmorstatue des „letzten Griechen" Philopömen, der mit starker Hand den Pfeil aus der Schenkelwunde herauszieht (im Louvre), und das mächtige Relief im Giebelfeld des Pantheon. Das Vaterland, eine in antikem Stil gehaltene Gestalt, von der Freiheit und der Geschichte begleitet, reicht den großen Männern des modernen Frankreich (man bemerkt unter ihnen Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rousseau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, den Tambour von Marengo und andere) Lorbeerkränze.

David d'Angers wurde durch seine persönliche Natur der realistischen Auffassung zugeführt. Bei einem anderen Bildhauer, dem berühmten Tierbildner Antoine-Louis Barye (1795

bis 1875), brachte die Natur der dargestellten Gegenstände diese Annäherung zuwege. Barye hatte als Knabe eine Handwerkererziehung empfangen; erst mit einundzwanzig Jahren trat er in Bosios Werkstatt ein, wo freilich sein eigentümliches Talent geringe Nahrung erhielt. Darstellungen der Tiere bildeten die schwächste Seite der klassischen Schule. Überhaupt fand Barye in der offiziellen akademischen Welt zeitlebens nur wenig Anerkennung und wurde dadurch gezwungen, sich mit dem Kunsthandwerk in Verbindung zu setzen, dessen beste Stütze und glorreichster Vertreter er nachmals werden sollte. Weltberühmt sind die Pariser Bronzen, zu denen Barye die Modelle lieferte (Abb. 111). Damit war sein Wirkungskreis noch lange nicht erschöpft. Außer zahlreichen Tierbildern von monumentaler Größe (der Tiger und das Krokodil, der Löwe im Kampfe mit der Schlange, der Jaguar) schuf er auch größere Gruppen, unter denen Theseus im Kampf mit dem Kentauren (Abb. 110) durch die Kühnheit der Stellungen und die lebendige Wahrheit der Bewegungen hervorragt. Theseus ist dem fliehenden Kentaur auf den Leib gesprungen, preßt ihm mit der einen Hand die Gurgel zu und schwingt mit der anderen die Keule, die im nächsten Augenblick zum tödlichen Schlage niederfallen wird. Daß selbst Barye sich mit der Modellierung einer Gruppe der drei Grazien versuchte und in seiner Reiterstatue Napoleons (in Ajaccio) zum antiken Kostüm griff, zeigt, daß in der französischen Plastik der Naturalismus von der klassischen Richtung keineswegs durch eine unübersteigliche Scheidewand getrennt war. Auf eine Mischung des Naturwahren mit einzelnen der klassischen Tradition entlehnten Zügen hat es in der Tat die französische Skulptur auch in ihrer späteren Entwicklung vielfach abgesehen.

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland.

Der deutschen Kunst blieben sowenig wie der französischen innere Kämpfe und schwere Krisen erspart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer scharf geraden Linie. Der Aufschwung, den sie seit der Berufung Cornelius' nach München und seit der Ausbreitung der Düsseldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltsame Unterbrechung. Am Anfang der vierziger Jahre boten die deutschen Kunstzustände ein gar trübes und unerfreuliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meisters es erwartet hatten. Die Künstlerschaft entbehrte des angesehenen Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeschlagene Richtung von nun an nicht weiter gepflegt werden könne: sie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg sie einschlagen solle. In Berlin hatte sich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, die er dort anfangs erfuhr, machten sogar eine erfolgreiche große Tätigkeit ganz unwahrscheinlich. Die friedlich gemütlichen Verhältnisse, die das Leben der Düsseldorfer Kolonie so fröhlich gestaltet hatten, bestanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Gruppen sonderten sich schärfer ab, zu den inneren künstlerischen Gegensätzen traten vielfach noch konfessionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte sich die Stoffwelt, insbesondere auf dem Gebiet der Genre- und Landschaftsmalerei. Einzelne Maler suchten das Interesse an ihren Bildern dadurch zuzuspitzen, daß sie auf politische Ereignisse, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge tat dieses Karl Hübner (1814—1879) in Düsseldorf, der in seinen „Schlesischen Webern", in seinem „Jagdrecht" geradezu soziale Probleme behandelte. Der große Erfolg des englischen Malers David Wilkie, dessen Werke durch den Kupferstich auf dem Kontinent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutsche Maler, den Darstellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volkssitten von allgemeiner Geltung in ihnen widerzuspiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte besonders Münchner Künstler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieselben, die ihre Vorgänger, die Klassiker

und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie studierten jetzt mit scharfem Auge Land und Leute, entdeckten nun, gerade wie die französischen Maler seit Vernet, Schnetz und Robert, die malerischen Kostüme und die mannigfachen poetischen Züge im Leben und Gebaren der unteren Volksklassen. Das italienische Genrebild kam auf. Bald wurden einzelne Volkstypen idealisiert, freilich oft nur schön geputzte Modelle in eleganter koketter Haltung glatt gemalt (Aug. Riedel, Leop. Pollak und andere), bald das sorgfältig beobachtete Naturleben der Italiener, ihr ländliches Treiben uns vorgeführt. Unter den Künstlern, die das italienische Genrebild zuerst bei uns einbürgerten, muß neben Theodor Weller aus Mannheim (1812—1880) Heinrich Bürkel in München (1802—1869) hervorgehoben werden, der nicht nur wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen der scharfen und sicheren Charakteristik der in kleinem Maßstabe gezeichneten Figuren (Abb. 112) Erwähnung verdient. Die Genre- und Landschaftsmalerei, wenn sie auch sichtlich reicher Blüte entgegenreifte, befriedigte aber nicht vollständig das Kunstinteresse der Zeitgenossen. Die Historienmalerei schwebte ihnen als höchstes Ideal vor. Sie meinten damit nicht mehr die monumentale Malerei, deren Stil wesentlich von architektonischen Gesetzen bedingt wird, sondern dachten an farbenreiche, natürlich und lebendig aufgefaßte Einzelschilderungen voll dramatischer Effekte und unmittelbar packender Wahrheit. Leider fehlten vollständig die Mittel, dies Ideal zu erreichen. Die in Deutschland herrschende Künstlererziehung führte das technische Können nicht über einen mäßigen Grad hinaus, öffnete nicht den Blick auch für die feineren Einzelheiten des äußeren Erscheinungslebens. Es wurden meistens nur gefärbte Kartons geschaffen. Und dennoch war das Gefühl allgemein, daß gerade bei historischen Einzelschilderungen ein wirkungsvolles Kolorit zur Belebung der Szene wesentlich beitrage. In dieser allgemeinen Ratlosigkeit erschienen zwei große belgische Gemälde: die „Abdankung Karls V." von Louis Gallait (1810—1887) und der „Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition" (Abb. 113) von Edouard de Biefve (1809—1882), die 1842 eine Rundfahrt durch alle größeren deutschen Städte machten, wie eine lichte Offenbarung.

112. Morgen in einem Tiroler Dorfe. Von Heinrich Bürkel. Leipzig, Museum.

Bis dahin war die belgische Kunst wenig bekannt und beachtet gewesen. Man wußte im allgemeinen, daß auch in Brüssel und Antwerpen der französische Einfluß und die akademische

113. Kompromiß des niederländischen Adels. Von Ed. de Biefve. Brüssel, Modernes Museum.

Richtung lange Zeit vorgeherrscht hatten, daß aber bei einzelnen Künstlern die Erinnerung an die großen heimischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts nicht ganz verwischt war. Ähnlich wie die Zerstörung der alten Kölnischen Kunstdenkmäler in den Brüdern Boisserée die Begeisterung für die deutsche Architektur und Malerei der Vorzeit geweckt hatte, so war auch der ehrwürdige Guillaume-Jacques Herreyns (1743—1827) durch den Anblick des vandalischen Treibens der belgischen Revolutionsmänner auf den Wert und die Schönheit der alten heimischen Malerwerke aufmerksam geworden. Als Maler unbedeutend, wurde Herreyns als Ratgeber des jüngeren Künstlergeschlechtes desto einflußreicher. Er hörte nicht auf, die heranwachsende Generation zum Studium der alten Niederländer aufzumuntern. In den Brüsseler Ausstellungen der dreißiger Jahre bewunderte man die Bilder eines jungen Malers, Gustav Wappers (1803—1874), die nicht allein im Gegenstande gern auf die heroische Geschichte der Heimat zurückgingen, sondern auch in der Farbenstimmung, in der ungebundenen Leidenschaft der Bewegungen das Vorbild Rubens' verrieten, auch dann, wenn Wappers sein Thema den Ereignissen der Gegenwart entnahm (Abb. 114). Seitdem wurde die Rückkehr zur altheimischen, durch Farbenpracht und frische, reiche Lebendigkeit der Auffassung wirksamen Kunstweise das Feldgeschrei der jüngeren Talente. Die Früchte dieses Umschwungs erblickte man in Gallaits und Biefves Werken.

Die geschilderten Vorgänge sind an sich nicht ergreifender Natur. Dort nimmt ein älterer Mann von einer großen Versammlung edler Herren und Frauen Abschied, hier drängen sich viele Menschen zum Unterschreiben eines Papiers an einen Tisch heran. Doch hat der Gegenstand wenigstens das Gute, daß er im Betrachter eine mächtige Gedankenreihe zwanglos anregt, ihm die glorreichen Kämpfe der Niederländer gegen ihre Unterdrücker mittelbar in das Gedächtnis zurückruft. Denn die von den Malern behandelten Ereignisse gehören zur Vorgeschichte des niederländischen Freiheitskrieges. Viel Zeit zum Nachdenken und Erwägen ließen übrigens die

114. Episode aus dem belgischen Aufstande von 1830. Von Gustav Wappers. Brüssel, Modernes Museum.

beiden Bilder dem Beschauer nicht. Überwältigend schien der Eindruck der Farbenzusammenstellung, der frisch lebendigen Darstellung auf den solcher Dinge ungewohnten deutschen Kunstfreund, und so verbreitete sich der Glaube, daß man in Belgien (und in Paris) am besten malen lerne. Ehe die Früchte der veränderten Künstlererziehung reiften, vergingen natürlich noch viele Jahre. Immerhin empfing die Historienmalerei einen neuen kräftigen Antrieb. In gleichem Maße begann das Verständnis und die Wertschätzung des klassischen Stils zu sinken. Es bedurfte übrigens kaum dieses Angriffs vom fremden Lager aus. Im eigenen Schoße der alten Schule erstand der überlieferten klassischen Richtung der stärkste Gegner. Wilhelm Kaulbach (1805 bis 1874), den viele als den natürlichen Erben Cornelius' angesehen hatten, war es beschieden, Zwiespalt in den befreundeten Kreis zu werfen und seine Zersetzung zu bewirken.

Kaulbach (in Arolsen geboren) kam als siebzehnjähriger Jüngling nach Düsseldorf, kurz nachdem Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er folgte seinem Meister nach München und nahm teil an einzelnen monumentalen Arbeiten, die auf Anregung von Cornelius hier begonnen wurden. Stärker als in diesen Werken trat seine eigentümliche Richtung in einzelnen Zeichnungen hervor, dem „Narrenhause" und dem „Verbrecher aus verlorener Ehre", Schilderungen von schneidender Schärfe der Auffassung und sensationeller Wirkung. Mit der Hunnenschlacht (1834—1837) gewann er zuerst größeres Ansehen und weitreichenden Ruhm. Ein Zufall hatte ihn mit der alten Sage bekannt gemacht, daß nach der furchtbaren Schlacht auf den katalaunischen Feldern die Geister der erschlagenen Römer und Hunnen sich erhoben und nachts in den Lüften den Kampf fortsetzten. Auf den Wunsch des Besitzers des Bildes, des Grafen Raczynski, blieb es im Zustande der braunen Untermalung, wodurch die beabsichtigte Wirkung des Gespensterhaften besser erreicht wurde als in der späteren farbigen Wiederholung im Treppenhause des Berliner Museums. Noch höher stieg Kaulbachs Ruhm, als er beinahe gleichzeitig die Illustrationen zu Reineke Fuchs (Abb. 115) herausgab und das große Ölbild der

115. Illustration zu Goethes Reineke Fuchs. Von W. Kaulbach.

„Zerstörung Jerusalems“ vollendete. Den Humor des uralten Gedichts würde man freilich in den Illustrationen vergeblich suchen. Reich sind sie dagegen an durchsichtiger Satire, an witzigen Anspielungen und geistreichen Einfällen. Gerade daß die Tierwelt nur als Karikatur der Menschheit aufgefaßt wird, fesselte die unter Mißbildungen des Staates und der Kirche leidenden Zeitgenossen und ließ sie die spröden, nüchternen Formen der Zeichnung vergessen. In der Zerstörung Jerusalems nahmen die bewundernden Betrachter den symbolischen Apparat — die Propheten und Engel — mit in den Kauf, wie es der Maler selbst zu tun schien, und erfreuten sich um so mehr an den reichen Gruppen des Vordergrundes, die durch schroffe, dicht nebeneinander gestellte Gegensätze drastisch wirkten und durch die lebendige Charakteristik einzelner Gestalten, den sinnlichen Reiz anderer Figuren und einen damals ungewohnten Farbenglanz das Auge bestachen. Kaulbach hatte in den Augen seiner Bewunderer die schwere Aufgabe gelöst, zwei bisher schroff sich bekämpfende Richtungen zu versöhnen. Wer Gedankentiefe und inhaltlichen Reichtum der Komposition hochschätzte, fand ebenso Befriedigung wie der Freund eines kräftigeren Realismus und einer gefälligeren, mehr malerischen Durchführung des Gegenstandes. Daß eine äußerliche Verbindung der beiden Richtungen, das bloße Nebeneinander allegorischer Gestalten und individuell gefaßter Figuren die wahre Lösung des Problems nicht bedeute, wurde erst dann erkannt, als Kaulbach dieselbe Manier in einem zusammenhängenden Zyklus von Wandgemälden (im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin) zur Anwendung brachte. In diesem Hauptwerk seines Lebens (1847—1866) führte er uns die weltgeschichtlichen Ereignisse, die kulturbestimmenden Momente der menschlichen Vergangenheit in geschlossener Reihe vor Augen. Er nahm die beiden bereits früher geschaffenen Kompositionen der Hunnenschlacht (Völkerwanderung, Abb. 116) und Zerstörung Jerusalems (die Anfänge des Christentums) mit in den Kreis auf und fügte ihnen noch den Turmbau zu Babel (Völkerscheidung), die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Reformationsbild hinzu. Die geistreiche Verknüpfung alter Sagen mit moderner Bildung wurde allgemein bewundert. Auf die Länge aber, wenn man öfters an der Bilderreihe vorüberschritt und die einzelnen Darstellungen verglich, konnten die künstlerischen

Schwächen nicht verborgen bleiben. Kaulbach wiederholt mit Vorliebe ein Kompositionsschema, schließt fast immer die Gruppen zu einem Ring zusammen, dessen innerer Raum leer bleibt, dessen Umfang mit einem Kreise oder einer Ellipse umzogen werden kann. Er gebietet ferner über eine ganz dürftige Reihe von Formentypen. Sieht man von den einzelnen Charakterchargen

116. Die Hunnenschlacht. Von W. Kaulbach. Berlin, Treppenhaus des Neuen Museums.

ab, so stößt man überall auf dieselben Köpfe und Leiber und die gleichen Gewandmotive. Die Armut seines Formensinns macht sich namentlich in dem Friese geltend, der sich über den Hauptbildern hinzieht und die Weltgeschichte als Kinderspiel schildert. Die witzige Erklärung der Friesbilder ist unterhaltender und genußreicher als ihre einfache Betrachtung.

Doch gerade das Hinüberspielen der reinen künstlerischen Wirkung in das Geistreiche, Pikante, Polemische, die Würze seiner Bilder mit Anspielungen, die der modernen liberalen Bildung entlehnt waren, mußten Kaulbach die Gunst weiter Kreise gewinnen. Denn in diesen

117. Moritz von Schwind. Von Fr. Lenbach.

wirkt das stoffliche Interesse stets mitbestimmend auf das Urteil. Größere Anfechtungen erfuhr er von den Fachgenossen. Cornelius und die Vertreter der älteren Münchener Schule hatte er sich insbesondere durch die indiskrete Art, wie er die Schwächen der Münchener Kunstentwicklung in seinen Fresken außen an der Neuen Pinakothek enthüllte, zu Feinden gemacht. Aus dem Hymnus war unter seinen Händen eine Satire geworden. Aber auch in jüngeren Künstlerkreisen konnte das immer stärker vortretende konventionelle Element in seiner Zeichnung und Charakteristik auf die Dauer keine Zustimmung finden. Kaulbachs letzte Werke (Seeschlacht bei Salamis, die Christenverfolgung unter Nero) wurden viel weniger beachtet als seine früheren Leistungen. Seine Kunst fesselte nur, solange sie neu war. Hatte die Überraschung sich gelegt, so sank auch die Wirkung.

Einen ungleich glänzenderen Ausgang als die klassische Richtung nahm die romantische Kunst, deren letzter Vertreter zugleich der größte Meister in ihren Kreisen wurde. Moritz von Schwind (1804—1871) sühnte viele Schwächen und Mängel seiner Vorgänger und bewies in seinen Werken, daß die romantische Weltanschauung auch über einen köstlichen Schatz volkstümlicher Poesie und holder Anmut gebot. Schwind hängt mit der alten romantischen Schule nicht unmittelbar zusammen. Daß er eine verwandte Richtung einschlug, seine Ideale teilweise die Träume der alten Romantiker neu beleben, wird durch seine Naturanlage und seine Jugendumgebung erklärt. Er war in Wien geboren und blieb zeitlebens ein echtes Wiener Kind, scharfzüngig, immer räsonierend, weder Freunde noch sich selbst schonend, und doch weich empfindend, von rührender Herzenseinfalt und unverwüstlicher Naivität der Phantasie. Musik und Poesie spielten bereits in seiner Jugend eine große Rolle. Er wuchs mit einer stattlichen Zahl von Altersgenossen auf, die sich nachmals als Komponisten (Schubert, Lachner) und Dichter (Lenau, Bauernfeld) einen großen Namen machten. Musik und Poesie wurden denn auch seine unzertrennlichen Begleiter bis ins hohe Alter. Ihm genügte nicht, sich an der Musik zu freuen und sie zu üben — einen Mund voll Musik, pflegte er zu sagen, muß man täglich haben — er huldigte ihr auch und verherrlichte sie in seinen Werken. Nach den Sätzen einer Beethovenschen Symphonie gliederte er die sinnige Zeichnung (Leipziger Museum), welche die Geschichte eines musikalischen Liebespaares in reicher Arabeskeneinfassung schildert. Und noch sein letztes monumentales Werk, die Fresken im Wiener Opernhause, bewegten sich in musikalischen Gedankenkreisen und feierten die großen Tondichter von Haydn und Mozart, für den Schwind die höchste Begeisterung empfand, bis Schubert und Marschner. Eine scharfe Analyse seiner Werke würde den großen Einfluß des musikalischen Elements auf seine Phantasie sicher enthüllen. Das stark ausgesprochene subjektive Wesen des Künstlers, die überströmende Empfindung, unter der zuweilen der plastische Charakter der Gestalten leidet, der eigentümliche Wohllaut der Linien auch in schwächeren Werken hoben

Moritz von Schwind: Der Ritt Kunos von Falkenstein.

Leipzig, Museum.

ohne Zweifel ihre Wurzeln in der musikalischen Natur Schwinds. Seine Jugend fällt in die Zeit, in der die romantische Dichtung vielen als Inbegriff aller Poesie galt. Österreich stand seit Menschenaltern nicht mehr in stetigen Wechselbeziehungen zur deutschen literarischen Bildung; nur ab und zu stieß eine stärkere Kulturwelle bis an das Ufer des schönen, lebensfrohen Ostlandes. Doch keine Welle überströmte es so weit wie die romantische Dichtkunst. Sie drang, freilich mitunter Schlamm mit sich führend, in die verschiedensten Kreise ein und erhielt sich hier länger als im übrigen Deutschland lebendig. Frühzeitig füllte sich Schwinds Phantasie mit romantischen Anschauungen und Gestalten. In der Märchenwelt und in der Welt unserer biederen Vorfahren war er vollkommen heimisch. Mit absonderlichen Gesellen, wunderlichen Heiligen, deren Gebaren der gewöhnlichen Lebensregeln spottet, und mit holden Gestalten von so zartem Duft, daß man sich fürchten muß, sie der rauhen Luft der Gegenwart auszusetzen, erscheint seine Phantasie gleichmäßig vertraut. Auch das still gemütliche Kleinleben der Menschen, das in engen Verhältnissen, in anspruchslosester Form die mannigfachsten Empfindungen zur Blüte bringt, erfreute sich seiner liebevollsten Beachtung (Abb. 118). Über allen Schilderungen aber breitet sich ein feiner Humor aus, wodurch sich Schwind sehr zu seinem Vorteil von den älteren Romantikern unterscheidet (Tafel III). Als er 1828 seine Vaterstadt verließ, um in deutschen Kunststädten sein Glück zu versuchen, fand er hier für seine Ideale und Phantasien den Boden wenig günstig. Er ließ sich dadurch nicht beirren, barg still die Jugendträume im Herzen, nährte sie hier unablässig und wartete ruhig, bis die Zeit auch für ihn gekommen sei. Lange genug mußte er ausharren. Bei keinem anderen großen Künstler Deutschlands zögerte die öffentliche Meinung so bedächtig, ihm die Palme zu reichen. Als er sie endlich, dem Greisenalter bereits nahe, empfing, geschah es mit so allgemeinem jubelnden Zuruf, daß der Künstler wohl die frühere Zurücksetzung vergessen durfte. Schwind lebte zuerst, seit 1828, mehrere Jahre in München, wo er an der malerischen Ausschmückung der Residenz (Szenen aus Tiecks Phantasus im Bibliothekzimmer der Königin und Kinderfries im Habsburger Saal) mit tätig war. Die Übersiedelung nach Karlsruhe war eine Folge größerer Aufträge, die er auf Anregung des Architekten Hübsch für die Hauptstadt Badens (Fresken im Treppenhause der Kunsthalle und im Sitzungssaal des Ständehauses) empfing. Nach-

118. Die Morgenstunde. Von M. v. Schwind. München, Galerie Schack.

119. Pfeifenkopf. Radierung von M. v. Schwind.

dem Schwind dann noch einige Zeit (1844 bis 1847) in Frankfurt zugebracht, kehrte er nach München zurück, wo ihm das für seine Persönlichkeit am wenigsten passende Amt eines Lehrers an der Akademie überwiesen wurde.

Bis dahin hatten es selbst aufrichtige Verehrer schwer, für ihren guten Glauben an Schwinds künstlerische Größe weitere Kreise zu gewinnen. Auch sie beurteilten ihn zumeist nach den zeitweise ausgestellten größeren Ölgemälden. Nun war aber das Ölmalen — „Bürsten" nannte es Schwind — eine Arbeit, die er weder gern noch gut verrichtete. In Bildern kleinen Umfangs, z. B. in den sogenannten Reisebildern, gleichsam einer gemalten Dichtung und Wahrheit aus seinem Leben (zum größeren Teile in der Galerie Schack in München), gelang es ihm, das in seiner Hand spröde Material der Ölfarbe zu bewältigen. Aber in Gemälden größeren Formats wurde die Färbung gewöhnlich hart und bunt. In Ritter Kurts Brautfahrt (nach dem Goetheschen Gedichte) lenkt die Fülle der so munter und lebendig geschilderten Episoden die Aufmerksamkeit von dem wenig harmonischen Kolorit ab; in dem unter verschiedenen Namen gehenden Gemälde in der Berliner Nationalgalerie mit den Hochzeitsmusikanten schädigt die bunte Farbe die Wirkung der mit unvergleichlichem Humor gezeichneten Komposition. Schwinds unerschöpflicher Phantasie war nur der flüchtige Zeichenstift zu folgen fähig, seine mehr auf den Ausdruck seiner Empfindung als auf volle Realität zielenden Gestalten wurden durch die Aquarellmalerei am vollkommensten wiedergegeben. Eine überaus reiche Fruchtbarkeit entwickelte er seit frühen Jahren als Illustrator. Es bezeichnet am besten die poetische Begabung des Mannes, daß zuweilen erst seine Zeichnungen die Phantasie des Dichters anregten, und daß er, wenn er an einen gegebenen Text gebunden war, ihn doch vollkommen frei gestaltete, sich ebensosehr als Dichter wie als Zeichner fühlte. Das erstere ist der Fall in dem „Almanach der Radierungen" (1844), in dem Schwind die edle Kunst des Rauchens und Trinkens mit behaglichem Humor schildert und sinnreiche Formen für Pfeifenköpfe (Abb. 119), Trinkhörner und Becher entwirft. Das andere trifft bei den jetzt so berühmten und gesuchten Holzschnitten in den Münchener Bilderbogen (Gerechtigkeit Gottes, gestiefelter Kater usw.) zu. Doch als diese Blätter neu waren, wurden sie wenig beachtet, wie denn die Kunst des Illustrierens überhaupt erst anfing, die rechte unbefangene Würdigung zu finden. Erst durch die Wartburgfresken (1854 ff.) eroberte sich Schwind auch in weiteren Kreisen volle Anerkennung. Im Gang zur Burgkapelle stellte er das Leben der heiligen Elisabeth und in sieben Rundbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, im Landgrafensaal malte er den Sängerkrieg und erzählte die Taten der Thüringer Fürsten. Den höchsten Triumph aber feierte der Meister, als er (1858) das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester, einen Zyklus von Aquarellbildern, ausstellte (Abb. 120). Ein Zaubermärchen, aber, wie mit Recht gesagt wurde, selbst ein Zauberwerk, das die Sinne jedes Beschauers, gleichviel ob jung ob alt, ob vornehm oder gering, ob kunstverständig oder naiv genießend, gefesselt hält und die ganze übrige Welt vergessen läßt. Alle Herzenstöne schlug er mit gleicher Kraft und gleichem Erfolge an. Das Idyllische kann nicht anmutiger, das Dramatische nicht ergreifender geschildert werden, als Schwind es hier tat. Die holde Schönheit, die von Leidenschaften, Not und Elend verzerrten Charakterfiguren, das Tragische und das Komische weiß er mit gleicher Wahrheit zu verkörpern; der Dichter und der Maler wetteifern miteinander.

120. Aus dem Zyklus „Das Märchen von den sieben Raben“. Von M. v. Schwind. Aquarell. Weimar.

121. Ludwig Richter. Von Leon Pohle. Leipzig, Museum.

Schwind erinnert nicht selten (Ritter Kurt) an die Art altdeutscher Maler. Jedes Straßenbild verlegt er gern in eine alte deutsche Stadt zurück: auch wenn die Szene, wie z. B. in den Reisebildern, in der Gegenwart spielt, kann er die alten Giebel und Erker und vorspringenden Straßenschilder, die Steinbrunnen und Lauben nicht missen. Daß er frühzeitig Dürer studiert hat, würden wir aus seinen Zeichnungen erraten, wenn wir es auch sonst aus äußeren Zeugnissen nicht wüßten; ebenso wie wir aus der häufigen Wahl des Holzschnitts für die Verkörperung seiner Gedanken auf eine Wahlverwandtschaft mit unsern alten heimischen Meistern schließen, die gleichfalls im Holzschnitt beliebte und ihrer Kunstauffassung wunderbar entsprechende Ausdrucksmittel fanden. In den Märchenbildern (außer den Sieben Raben schilderte er noch das Aschenbrödel und die Melusine) dringt Schwind vollends in das Herz unseres Volkes ein. Er versteht nicht allein die geheimste Sprache des Volksgeistes, sondern bewahrt auch, wenn er sie in Linien und Formen überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit. So begrüßen wir in Schwinds Kunst die langentbehrte Einkehr in unser Volkstum.

Dieser nationale Charakter offenbart sich auch in den Werken eines anderen Künstlers, der von romantischen Anschauungen ausging, im Laufe seiner Entwicklung aber sich immer reiner als der „Mann nach dem Herzen des deutschen Volkes" darstellte. Ludwig Richter (1803 bis 1884) steht zu Schwind in mannigfachem Gegensatz. Wie ihr äußeres Leben ganz verschieden verlief, so ist auch der persönliche Charakter, die herrschende Stimmung bei jedem der beiden Männer anders geartet. Mit Ausnahme von zwei größeren Reisen in jungen Jahren beharrte der sächsische Meister in seiner engeren Heimat und führte hier ein still beschauliches, zufriedenes Dasein. Vollkommene Anspruchslosigkeit, die größte Milde der Gesinnung, harmlose Heiterkeit des Gemüts bilden wesentliche Eigenschaften in seiner Natur. Der ehrwürdige Meister hätte selbst gelächelt, wenn man ihn zu einer interessanten Persönlichkeit hätte stempeln, nach pikanten Zügen in seinem Wesen hätte forschen wollen. In einem Punkte stimmen aber Richter und Schwind merkwürdig überein. Beiden liegt das Gemüt unseres Volkes und seine Empfindungsweise wie ein offenes Blatt vor Augen, in dem sie auch die feinsten und geheimsten Züge lesen, beide treffen den naiven Ton der Schilderung, der unmittelbar zum Herzen der Nation dringt, wie er aus ihm hervorquillt. Eine äußere, aber doch nicht unbedeutende Ähnlichkeit waltet in dem Umstande, daß Richter und Schwind einen großen Teil ihrer Tätigkeit der Illustration widmeten. Ludwig Richter wurde anfangs zum Kupferstecher erzogen, trat aber bald zur Landschaftsmalerei über (Abb. 122). Der Dresdener Akademie dankte er nichts von seiner Bildung, dagegen haben schon

122. Civitella. Von Ludwig Richter. Dresden, Gemäldegalerie.

in der Jugend mit Begeisterung betrachtete Blätter Chodowieckis, dann die Schriften der Romantiker und die Werke der deutsch-römischen Maler, die er während seines Aufenthalts in Rom (1823—1826) kennen lernte, Einfluß auf ihn geübt und seine Kunstrichtung bestimmt. Das Beispiel des alten Koch ließ ihn bei seiner Neigung beharren, die Landschaften mit menschlicher, den Charakter der landschaftlichen Natur in ihren Handlungen gleichsam symbolisierender Staffage zu versehen. In die Heimat zurückgekehrt, hatte Richter zunächst mit der heißen Sehnsucht nach dem sonnigeren Süden zu kämpfen. Doch bald entdeckte sein Auge auch in dem bescheidenen Elbtal große landschaftliche Reize und reiche künstlerische Anregungen. Auf seinen Wanderungen in der Heimat lernte er aber auch das Volk bei seinem stillen, harmlos vergnügten, mit Gott und der Welt zufriedenen Dichten und Trachten beobachten und füllte seine Phantasie mit den lebensfrischen Typen, die uns in seinen Schöpfungen durch die Innigkeit der Empfindung und die Wahrheit des Ausdrucks so herzlich erfreuen. Ölbilder malte Richter in den späteren Jahren nur wenige, dafür nahm er die Radiernadel öfter zur Hand. Unter den graphischen Arbeiten müssen besonders die größeren Blätter Genoveva, Rübezahl, Christnacht hervorgehoben werden. Die größte Fruchtbarkeit entfaltete er aber als Zeichner für den Holzschnitt (Abb. 123). Überaus stattlich ist die Zahl der Bücher, die Richter mit Illustrationen schmückte. Volksschriften und Kinderbücher, Kalender, Gedichte, Lieder, Märchen, Erzählungen wechseln in bunter Reihe. Rasch hatte er sich in die Technik der Xylographie hineingelebt, wobei ihm wesentlich zu Hilfe kam, daß er den einfachen altdeutschen Holzschnitt als Vorbild benutzte. Niemals mutet er ihm Ungebührliches zu, stets achtet er die natürlichen Grenzen der Wirksamkeit dieses Kunstzweiges. Anfangs hielt sich Richter in den Illustrationen noch ziemlich genau an den gegebenen Text,

123. Federzeichnung zum Titelbild „Alte und Neue Volkslieder". Von Ludwig Richter.

allmählich aber bewegte er sich den vorliegenden Worten gegenüber freier und selbständiger. Nicht die inhaltliche Bedeutung, sondern die malerische Brauchbarkeit, die Anschaulichkeit bestimmen ihn in der Wahl der Textstellen, die er illustriert. Zuletzt begleitet das Wort, einem Motto vergleichbar, das Bild, das der Künstler geschaffen hat. Die größeren Blattfolgen: „Beschauliches und Erbauliches", „Fürs Haus", „Der neue Strauß" usw. bieten, mit den älteren Illustrationen (in Marbachs Volksbüchern, im Reineke Fuchs u. a.) verglichen, für diese stetige Entwicklung des Meisters reiche Belege. Die Welt die Ludwig Richter schildert, umfaßt keinen weiten Raum. Am liebsten weilt er in der Heimat, in der Gegenwart, unter den kleinen Leuten. Der Kleinbürger in der Stadt, der Bauer und Hirte, die Dorfkinder sind seine Helden. Wie es im Hause zugeht, das Leben auf dem Lande, im Felde und Walde, die Freuden der Winterszeit, der Jubel, wenn die erste Lerche schwirrt, das lustige Treiben in der Ernte, das alles gewährte ihm unerschöpflichen Stoff zu Erzählungen und Beschreibungen. In diesen Kreisen walten keine hochragenden Empfindungen, stürmen keine mächtigen Leidenschaften. Das Mädchen blickt nur in züchtiger Verschämtheit zum Liebenden empor: wie seine leiblichen Formen nicht völlig ausgereift sind, so ist auch in sein Herz nur erst ein zarter Keim zur Liebesglut gelegt. Der Gatte ist dem Weibe mit ganzer Seele zugetan, aber in sein Gesicht hat schwere Arbeit vor der Zeit Furchen gezogen; er zeigt seine Liebe nicht in aufbrausender Zärtlichkeit, sondern in der steten Sorge für ihr Wohl, in herzlicher aber anspruchsloser Teilnahme. Elternliebe und Kinderglück bringen die klärende Poesie in diese kleine Welt und bilden den idealen Zug in ihrem beschränkten Kreise. Einzelne Zeichner folgten mit größerem oder geringerem Glück Richters Bahnen und setzten namentlich in Kinderschriften seine Art fort, so Otto Speckter (1807—1871), Oskar Pletsch (1830—1888, Abb. 124) und, wenigstens in seiner Frühzeit, Paul Thumann (1834—1908).

Die Hauptkämpfe in unserem Kunstleben gingen vorwiegend auf dem Gebiet der Malerei vor sich: hier namentlich läßt sich der Ausgang der alten und das Aufkommen einer neuen Auffassungsweise am genauesten verfolgen. Die Skulptur tritt ihrer ganzen Natur nach maßvoller auf, hält länger an der Überlieferung fest und sucht, wenn sie neue Bahnen betritt, zunächst noch zu vermitteln. Vollständig unberührt blieb sie von der allgemeinen Bewegung jedoch nicht. Auch in ihren Kreisen bemerken wir ein leises Sinken der bisher gültigen Stilgesetze, eine Annäherung

an die von der Malerei immer stärker betonten Prinzipien schärferer Individualisierung, kräftigerer Wahrheit. Äußerlich kündigte sich dieser Übergang in der Kostümfrage an, in dem Streit, ob die plastische Darstellung auch ein besonderes, den plastischen Regeln entsprechendes Gewand bedinge. Bereits Rauch hatte im Vergleich mit Thorwaldsens Schule eine feinere Belebung seiner Gestalten, eine tiefere Auffassung der persönlichen Natur durchgeführt. Ihm folgte sein größter Schüler, bald selbst einer der bedeutendsten deutschen Meister: Ernst Rietschel (1804—1861).

124. Hausmütterchen. Von O. Pletsch.

Rietschel hat uns in seinen von ihm niedergeschriebenen Jugenderinnerungen, einem der liebenswürdigsten Bücher, die wir besitzen, einfach und ergreifend erzählt, wie der arme Beutlersohn aus Pulsnitz in Sachsen zum Künstler heranwuchs. Unter schweren Entbehrungen, die wohl den Keim zu seinem frühen Tode legten, begann er sich in seinem Fach auszubilden. Der Besuch der Dresdener Akademie brachte ihm keine Früchte; erst in Rauchs Werkstatt lernte er die Kunst gründlich kennen. Rauchs Freundschaft dankte Rietschel auch die ersten größeren Aufträge. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, hielt er sich an die Art seines Meisters; auch seine zahlreichen Reliefs weichen nicht erheblich von der herkömmlichen Auffassung ab. Aber bereits in seiner Pietà, in Marmor für die Friedenskirche in Potsdam 1847 ausgeführt (Abb. 125) zeigte er, daß ihm außer glänzenden formalen Eigenschaften auch ein energischer Wahrheitssinn innewohnte, der ihn lieber auf eine nach klassischen Regeln schön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erschütternden Eindruck der Szene abgeschwächt hätte. Diesem Grundsatz blieb der Künstler auch getreu, als ihm das Lessingdenkmal für Braunschweig (1848—1853) übertragen wurde. Kein Bildhauerwerk ist um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit so reichem und hellem Jubel begrüßt worden wie Rietschels Lessingstatue (Abb. 127). Gleich in seinen ersten Entwürfen hatte der Künstler sich das Bild seines Helden vollkommen klar gemacht. „Ich will ihn ohne Mantel machen. Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“ Es ist aber nicht die äußere Wahrheit der Erscheinung allein, die dem Werke die hohe Vollendung verlieh, Bewunderung verdiente und Entzücken erweckte vor allem die treffende Charakteristik des Mannes,

125. Pietà. Von E. Rietschel. Potsdam, Friedenskirche.

126. Raffael. Von E. J. Hähnel. Leipzig, Museum.

der, wie er so fest und sicher und so frei dasteht, den Kopf zu scharf durchdringender Beobachtung zur Seite wendend, die Rechte zur eindringlichen Ansprache leicht hebend, uns den edlen, offenen, unerschütterlichen Wahrheitskämpfer verkörpert zeigt. Ähnlich ging Rietschel bei dem Doppelstandbild Goethes und Schillers in Weimar (1852—1856) vor. Das Kranzmotiv war von König Ludwig von Bayern, der das Metall zum Guß geschenkt hatte, gegeben. Rietschel führte nun den Gedanken so aus, daß er den älteren Goethe den Kranz festhalten, Schiller ihn leise berühren läßt. Künstlerisch ist die schwere Aufgabe glücklich gelöst, die Bewegung erscheint leicht und ungezwungen, jede Figur überdies in lebensvoller Wahrheit erfaßt. Die Wirkung der Gruppe wäre noch größer, wenn die Ziselierung sorgfältiger behandelt worden wäre. Es fehlte dieses Mal Howaldts Meisterhand, die das Modell der Lessingstatue so unübertrefflich in die Erzform übertragen hatte.

Den Übergang zu einer kräftigeren Individualisierung und lebensfrischeren Wahrheit in plastischen Schilderungen vollzog Rietschel, von der eigenen naiven Natur angetrieben, mit frohem Mut. Den weiteren Schritt bis zur malerischen Auffassung tat er nicht. Die Gefahr dazu lag nahe, als ihm 1858 das große Lutherdenkmal in Worms zur Ausführung übertragen wurde. Nicht Luther allein, die ganze Reformation, Luthers Vorläufer und mittätige Zeitgenossen, auch die Städte endlich, die an dem Werk teilgenommen, sollten durch das Denkmal verewigt und verherrlicht werden. Die umfangreiche Aufgabe drängte zu einem Überschreiten der Grenzen der Plastik. Rietschel wagte aber nicht einmal so weit zu gehen, wie Rauch in seinem großen Monument Friedrichs des Großen. Er baute keine geschlossene Gruppe, sondern verteilte die Statuen auf einen weiten, architektonisch gegliederten Raum. Die größere Kühnheit hätte aber gerade hier eine mächtigere Wirkung erzielt. Dem Lutherdenkmal fehlt der einheitliche Aufbau, den einzelnen Statuen der notwendige engere Zusammenhang. Rietschel war es nur vergönnt, die Statue Luthers im Modell zu entwerfen und Wiclefs Figur anzulegen: die Vollendung des Werkes (auch des Lutherkopfes) mußte er seinen Schülern überlassen, die sich zahlreich um ihn gesammelt hatten und den Kern einer fruchtbaren Bildhauerschule in Dresden bildeten. Außer Adolf Donndorf (1835—1917, später in Stuttgart) ist aus diesem Kreise besonders Johannes Schilling (1828—1910) hervorzuheben. Schilling hat seinen Ruhm zuerst durch die anmutig gedachten und form-

127. Lessing-Denkmal in Braunschweig. Von E. Rietschel.

vollendet ausgeführten Gruppen der Tageszeiten an der Treppe der Brühlschen Terrasse (Abb. 128) begründet und seitdem durch eine Reihe monumentaler Werke befestigt. Ihm fiel die verantwortungsvolle Aufgabe zu, das große Siegesdenkmal auf dem Niederwald zu schaffen, wobei es das schwere Problem zu lösen galt, eine plastische Gruppe aufzubauen, die bereits auf weite Entfernungen hin wirkt und dennoch in der Nähe betrachtet nicht drückt — er war dem Problem nicht gewachsen. Rietschels Einfluß ist es vorwiegend zu danken, daß die Werke der Dresdener Bildhauerschule so lange einen hohen Platz bewahrten und durch seine Durchbildung glänzten. Unterstützt wurde er darin durch den in München ausgebildeten Ernst Julius Hähnel (1811—1891), der neben seinem Meister die größte Wirksamkeit in Dresden entfaltete. Auch Hähnel hat einzelne schöne Erfolge als Bildhauer aufzuweisen. In der Raffaelstatue (Abb. 126), die den großen Maler in der von den Romantikern überlieferten Auffassung verkörpert, gelang ihm ein glücklicher Wurf, in zahlreichen dekorativen Arbeiten bewies er eine leicht fließende, fruchtbare Phantasie. Seine größere Bedeutung liegt aber in der vieljährigen Lehrtätigkeit, durch die er der letzte hervorragende Vertreter des älteren Klassizismus wurde.

128. Die Nacht. Von Joh. Schilling.
Dresden, Brühliche Terrasse.

129. Deadham Loch. Von J. Constable. London.

Dritter Abschnitt: 1850—1870.

1. Das moderne Programm.

Das Antlitz der herrschenden Kunst während des Jahrhunderts von 1770 bis 1870 und noch darüber hinaus war rückwärts gewandt. In hastigem Kreislauf durchmaß sie, nach Vorbildern suchend, alle Stile, die einst geblüht hatten. Das Zeitalter, das durch gewaltige Umwälzungen eine neue Epoche des menschlichen Lebens und Denkens heraufgeführt hatte, in dessen Beginn die ungeheuren Erschütterungen der französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege lagen, flüchtete sich in seinen Phantasien in die ruhigeren Sphären der Vergangenheit, die in den fragenden Zweifeln und der Verwirrung der Gegenwart als ein Hort der Sicherheit und Klarheit erschienen. Die unvertilgbare Sehnsucht nach dem Ideal, die in den Schwankungen der umgebenden Welt keinen Punkt fand, an den sie anknüpfen konnte, beruhigte sich damit, in den glorreichsten Taten und Werken früherer Zeiten die höchsten Steigerungsmöglichkeiten menschlichen Lebens und Schaffens überhaupt zu sehen. Doch diese Stellung zur Vergangenheit mußte sich in dem Augenblick ändern, da die verschwommenen Umrisse der modernen Kulturform sich zu festeren Linien ordneten, da aus dem brodelnden Hexenkessel der politischen, sozialen, wissenschaftlichen und psychischen Gärungen das wundersame Gebilde eines neuen Welt- und Lebensgefühls emporzusteigen begann, da man mit ungläubig erstaunten Augen deutlich sichtbare Fäden erkannte, die sich von dem festen Gefüge der abgeschlossenen Vergangenheit lösten und zu vordem ungeahnten, noch fernen Zukunftszielen führten. Die Menschheit hatte geträumt. Nun erwachte sie, und in zitternder Erregung sah sie mit wachsendem Jubel den neuen Tag, der

inzwischen aufgedämmert war. Sie rieb sich die Augen und blickte um sich. Und wohin sie sich wandte — alles erschien ihr neu, ungewohnt, anders als vorher: das Licht, das über die Erde flutete, das Antlitz der ewigen Natur, die mit lauterer Sprache redete, die Gestalten der Sterblichen, ihr Denken, ihr Fühlen, die Formen ihres Zusammenlebens, ihre Beziehungen zum Weltganzen und die Mittel, mit deren Hilfe sie einen Ausgleich ihres sinnlichen und geistigen Wesens zu gewinnen trachteten.

Es ist ein wundervolles Schauspiel, zu verfolgen, wie die Kunst sich mit leidenschaftlicher Lust im frischen Morgen dieses jungen Tages zu tummeln begann, wie sie das veränderte Gesicht der Welt zu spiegeln strebte und damit rang, das innerste Empfinden der neuen Menschen in jenen letzten Geheimnissen, die sich der verstandesmäßigen Präzision entziehen, mit der vielsagenden Sprache ihrer Symbole anzudeuten. Dies Ringen ist es, was der Kunst einer Zeit ihren tiefsten Wert und dem Betrachter den reichsten Genuß gibt; die Resultate des Kampfes selbst werden immer von hundert Zufällen und von der launischen Gnade des Geschicks abhängen. Es mag Leute geben, die der Ansicht sind, die moderne Produktion sei nirgends zu Lösungen von solcher Rundheit und Geschlossenheit vorgedrungen wie die der Vergangenheit. Aber auch sie werden sich der Macht nicht entziehen können, die von der Summe ihrer Einzelschöpfungen ausgeht, von der nie befriedigten, nie zu letztem Ausdruck gelangenden Sehnsucht, die sie bei aller Verschiedenheit der Teile zu einer großen Einheit bindet. Mag immer ein Rest zurückbleiben — wir leiden nicht zu sehr darunter, daß die Rechnung nie ganz aufgeht. Denn dem von der Antike aufgestellten und von der Renaissance übernommenen Ideal des Fertigen und Vollkommenen steht das moderne Ideal des ewig sich Entwickelnden, ewig im Flusse Befindlichen, des Emporstrebens zu immer höherem Vollkommenheitsgrad gegenüber, das sich der Endlosigkeit seines Mühens ehrlich, aber zugleich stolz und ohne Trauer bewußt bleibt.

Auf diesen Wegen konnte der Kunst das Vorbild der Vergangenheit nur wenig nützen. Ganz natürlich trat an seine Stelle der revolutionäre Drang, sich von allen früher geltenden Regeln zu befreien. Nur wenn das gelang, konnte sie hoffen, der neuen Aufgaben einigermaßen Herr zu werden. Denn nicht nur das Stoffgebiet, sondern was wichtiger war: auch die Anschauung war anders geworden; ganz von selbst drängte der neue sachliche wie seelische Inhalt zu neuen Formen. Oder vielmehr: der Wechsel der Problemstellung führte dazu, den Gebrauch der künstlerischen Ausdrucksformen gewissenhaft neu zu prüfen, ihren absoluten Gesetzen Schritt für Schritt näher auf den Grund zu gehen, bei der Malerei die Sprache der Farbe und des Lichts, bei der Plastik die Sprache der reinen Form, bei der Zeichnung und den graphischen Künsten die Sprache der Linien und Schatten je nach den technischen Voraussetzungen, bei der Architektur die Sprache der gefügten und geordneten Baumassen, bei der angewandten Kunst die Sprache des veredelten Rohmaterials immer aus ihren Sonderbedingungen heraus von dem veränderten Standpunkt aus neu zu entwickeln. Die Vergangenheit konnte dazu ihre Erfahrungen leihen, aber nur um sie von dem Komplex eigentümlicher physiologischer und psychischer Elemente aufsaugen zu lassen, der den Kern des besonderen modernen Kunstempfindens ausmacht.

Der erste Schritt dieser bergauf führenden Wanderung mußte eine Schwenkung von dem durch das Studium der älteren Kunst gewonnenen Schema zum Urquell alles Kunstschaffens selbst, zur Natur, sein. Die Nichtachtung der Überlieferung, die das in den Augen mancher mit sich brachte, war nur eine scheinbare. Denn schon das siebzehnte Jahrhundert hatte für die in der Neuzeit führende Kunst der Malerei von den langsam zum Dogma erstarrenden Prinzipien des Cinquecento fort auf solche Wege gewiesen. Die großartige Malerei der Niederländer und die Wundererscheinung des Velazquez in Spanien hatten den leeren Formelkram der in Schwulst

130. Eliza Farren. Von Th. Lawrence. (Früher bei Lord Wilton.)

und Phrase sich verlierenden Spätrenaissance über den Haufen geworfen. Die Lehren, die von diesen Meistern ausgingen, waren auf dem besten Wege, sich die Welt zu erobern. Die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, Watteau an der Spitze, machten sie sich zu eigen; die englische Malerei, jetzt erst als eine Kunstübung von nationalem Charakter einsetzend, folgte ihnen. Und England ward die Zuflucht jener neuen Gedanken, als nun die Reaktionsbewegung des Klassizismus, der letzte bedeutsame Aufschwung der schon halb besiegten Renaissance-Ideen, einsetzte und den Kontinent überschwemmte. England, das erste moderne Land der Erdkugel, war zu sehr von unmittelbarem Zeit- und Lebensgefühl erfüllt, um die Reaktion mitzumachen, war überdies durch seine insulare Lage von den übrigen Nationen genugsam getrennt, um sich gegen ihre Einflüsse erfolgreich wehren zu können. Wie die Briten von Spaniern und Holländern die Herrschaft zur See, so übernahmen sie von ihnen auch das Erbe des modernen Kunstgefühls, um es nun, mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, langsam wieder dem Kontinent zurückzugeben, von dem sie es empfangen hatten. Aber es war von vornherein nicht lediglich der enge Anschluß an die Natur, den sie hier predigten, sondern zugleich die subjektive Erfassung und Verarbeitung der Natur durch den Künstler. Von der Absicht eines nüchtern-objektiven Abspiegelns der Wirklichkeit, wie sie die Gegner Jahrzehnte hindurch der modernen Kunst zum Vorwurf machten, war tatsächlich niemals die Rede. Immer ist es die Persönlichkeit des Künstlers gewesen, die den Ausschlag gab, und die Art, wie seine Innen-

welt auf den Natur-Eindruck reagierte; nur daß der Kern seiner Arbeit, eben jener Eindruck, allerdings in engerem Anschluß an die Wirklichkeit und die Wahrheit gewonnen ward.

Als diese englische Kunst, deren Fürsten Turner und Constable sind, werbend und erobernd über den Kanal kam, stieß sie hier hauptsächlich auf feindliche Mächte, die es im Kampfe zu überwinden galt. Aber sie fand doch auch natürliche Bundesgenossen vor in einer Minderheit, deren Angehörige, ohne Erfolg und zum großen Teil unbeachtet, in zähem Ringen mit den herrschenden Anschauungen die altheiligen Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts still und treu bewahrt und sachte fortentwickelt hatten. Es war immerhin ein Boden da, in den sich die neuen Keime senken ließen. In Frankreich trieben sie zuerst ihre Blüten. Langsam folgten die anderen Völker, Deutschland erst spät, aber dann mit dem quellenden Reichtum seiner unverbrauchten Kraft.

131. Familie James Harrower of Inzievar. Von H. Raeburn. London.

Wenn wir heute die Aufgaben überblicken, deren Bewältigung hier hintereinander unternommen wurde, so schließen sie sich zu einer logischen Reihe zusammen. Vor allem handelte es sich darum, das persönliche Erlebnis des Künstlers vor der Natur und dem Leben der Gegenwart in den alles beherrschenden Mittelpunkt der Produktion zu rücken. Dies Problem erschien so wichtig, daß alles geflissentlich ferngehalten wurde, was seine Lösung gefährden oder nur stören konnte. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein solches Streben die allmächtige Historienkunst und ihre Seitentriebe auf der ganzen Linie als entschlossener Gegner bekämpfen mußte. Aber auch innerhalb des nun gewählten Stoffkreises waren Beschränkungen geboten. Da sich vor allem das Ich des Schaffenden in der bildend gewordenen Kraft seiner Sinne dokumentieren wollte, so mußte das einfachste, an sich anspruchloseste Thema das willkommenste sein. Der „großen Kunst“, die immer noch in allen offiziellen Würden stand, trat eine intime Kunst gegenüber. Daneben führten der kritische und soziale Zeitgeist, das Leben der modernen Stadtmenschen und die gesteigerte

132. Lady Hume Campbell. Von H. Raeburn. Edinburgh, Corporation Art Gallery.

Liebe zur Natur in jeder ihrer Erscheinungsformen auf Stoffgebiete, die frühere Zeiten gar nicht kennen konnten, und die eben darum als unbeackertes Feld zur Bebauung locken mußten. Aber wichtiger als alle solche Sorgen erschien bald die Frage, wie das verwickelter gewordene Seelen und Nervensystem des modernen Künstlers auf alle diese Dinge reagierte und die ausgelösten Eindrücke mit Hilfe seiner Hand auszudrücken vermöchte. Die Fontainebleauer, Millet, Courbet, Manet und die Impressionisten werden in der Malerei nach und nach die Führer auf diesem Wege. Und weiter geht es. Der Künstlergeist kann sich auf die Dauer nicht allein mit der Belauschung des eigenen sinnlich-seelischen Empfindens vor der Wirklichkeit zufrieden geben. Seine Phantasie, so selbstherrlich sie auch mit jenen Eindrücken schaltete, strebt doch in noch größere Freiheit empor. Sie blickt nicht nur nach außen, sondern lauscht auch nach innen; aber ihr geschärftes Naturgefühl schützt sie davor, zu vergessen, daß auch die scheinbar losgelösten Betätigungen des Menschengeistes physiologische Wurzeln haben. So stehen Malerei, Skulptur und die anderen Künste, auch wo sie sich vom engsten Zusammenhang mit der Wirklichkeit lösen, auf neu bebautem Erdenboden. Der Zweck, das künstlerische Erlebnis festzuhalten, das also nun nicht mehr allein vor der Natur, sondern auch vor der inneren Welt des Schauenden und Schaffenden gewonnen wird, verbindet sich dabei mit den weiteren Zwecken, das ganze äußere Leben, in dem wir Menschen stehen, den Raum, in dem wir uns bewegen, schmückend zu weihen. So gelangt man zu einer neuen Blüte auch der dekorativen Kunst, die, tiefer begriffen, in einer Verklärung unserer ganzen Existenz, einer Aussöhnung des Individuums mit der Welt durch die Schönheit ihr sehnsuchtsvoll gesuchtes Endziel sieht. Kein Zufall war es, daß in dieser nächsten Phase der modernen Kunst die Deutschen, oder weiter gefaßt: die germanischen Völker, das gewichtigste Wort sprachen.

Es ist natürlich, daß alle diese Etappen der jüngsten Entwicklung nicht in korrekter Folge einander ablösten. Die Ströme ziehen in vielfachen Windungen, Berührungen, Kreuzungen an unserem Auge vorüber, und ein fugenmäßiges Einsetzen läßt die verschiedenen Variationen der großen modernen Melodie in immer neuen Akkordgruppierungen zusammenklingen. Das tönt bald wohlgefälliger, bald

schriller und in herben Dissonanzen. Dem historischen Betrachter aber, der Klarheit über den Verlauf der Linie sucht, stellen sich noch andere Elemente der Verwirrung entgegen. Denn auch die kraftvollen Gegenströmungen dürfen nicht übersehen werden, die zähen Mächte des Widerspruchs und der eigenwilligen Absonderung, die immer wiederkehrenden Versuche des entthronten Renaissancegedankens, sich der verlorenen Herrschaft aufs neue zu bemächtigen. Gerade sie lockten oft genug starke und selbständige Charaktere zur Betätigung. Das alles ergibt ein unruhevolles Bild des Kampfes, dem aber wahrlich auch die Frische und der Glanz nicht fehlen, die dem Krieg der Geister mit seiner Anspannung und Entfaltung aller Kräfte eignen.

133. Mrs. Jordan als Hypolita. Von John Hoppner. London.

2. Die Engländer.

Die drei großen Maler, die die englische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zum Gipfel führten: William Hogarth, Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough, vereinigten bereits in ihren Werken die Wurzeln der kommenden Bewegung. Sie selbst fühlten sich keineswegs als Reformatoren oder gar Revolutionäre. Überlieferungen der niederländischen Kunst, Einflüsse der gleichzeitigen französischen Malerei sind in ihren Werken deutlich erkennbar, und bewußt bildete sich Reynolds an der unvergänglichen Schönheit der alten Meister von Tizian bis Rubens und Rembrandt. Dennoch lebt in ihnen auch ein Vorklang des Zukünftigen. Gemeinsam ist allen dreien ein Streben nach Wahrheit und Eindringlichkeit, und in der Art, wie sie es betätigten, erkennen wir Menschen der neuen, bürgerlichen Zeit. Im Porträt trafen sie sich. Reynolds setzt seine ganze Kraft dafür ein, die Menschen seiner Epoche in ihrem tiefsten Wesen zu erfassen und darzustellen. Hogarth geht von diesem Treffpunkt zur realistischen Darstellung des zeitgenössischen Lebens, Gainsborough zur intimen Schilderung der einheimischen Landschaft weiter. Und Gainsborough wie Hogarth bringen in ihre Werke schon eine Zartheit und Helligkeit der Farbe und des Lichts, eine Frische und Ungezwungenheit des malerischen Vortrags, die auf einen neuen Weg deuten und stark genug sind, sich gegen die Einwirkungen des Klassizismus siegreich zu behaupten.

134. Lady Willoughby by Eresby. Von John Hoppner.

An diese Trias knüpfen die Künstler an, die nun den Ruhm der englischen Malerei weiterführen. Eine Reihe jüngerer Porträtisten setzt ihr Werk fort, mit außerordentlichem Können, allerdings auch schon mit jener Neigung zur Süßlichkeit, die seitdem in der englischen Kunst heimisch blieb. Neben Romney, dem bedeutenden Konkurrenten Reynolds' und Gainsboroughs, der noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, nimmt Thomas Lawrence (1769—1830) den ersten Platz ein. Er wird der rechte Nachfolger Sir Joshuas im Glanz der Laufbahn und des äußeren Lebens wie in den Erfolgen bei der englischen, ja der europäischen Gesellschaft seiner Zeit, die sich vor seiner Staffelei drängte, und deren elegante, gelehrte, schöne und stolze Frauen und Männer er in einer unübersehbaren Reihe von Bildern auf die Nachwelt brachte (Abb. 130). Lawrence hat nicht die ausschöpfende Kraft der Menschendarstellung, die den älteren Meistern eigen war, die Riesenzahl der Aufträge mußte schließlich auf die Qualität drücken, aber im Geschmack seiner farbigen Anordnungen steigt er oft bis zu ihrer Höhe empor. Die Kultur des englischen Lebens, die in seine Werke strömt, drückt auch den scharf modellierten, durch individuelle Charakteristik ausgezeichneten Porträts des Schotten Henry Raeburn (1750—1823, Abb. 131, 132) und den Frauenbildern von John Hoppner (1758—1810, Abb. 133, 134) ihren Stempel auf. Vieles ist hier überall Konvention, diese Bildnismalerei ist durchaus eine Angelegenheit des von festen Grenzen umschriebenen gesellschaftlichen Getriebes in der Londoner Oberschicht: aber in ihren glücklichen Stunden wuchsen die Künstler über das gefällige Schema, dem sie ihre Rieseneinnahmen dankten, weit hinaus.

Die Porträtmalerei ist es auch, die den wenigen englischen Vertretern der „großen Malerei" im kontinentalen Sinne die Verbindung mit der lebendigen Kunst ihres Vaterlandes sichert. Denn die Bestrebungen, den Stil des Klassizismus und der Historiendarstellung in dem Inselreiche einzubürgern, haben mit der nationalen Entwicklung der dortigen Produktion gar nichts zu tun. Schon bei Reynolds erscheinen die wenigen Versuche, mit denen er sich ohne sonderliches Glück aufs Gebiet der „geschichtlichen" Komposition begab, als Arbeiten, die seinem Wesen fremd sind. Noch weiter fort von der großen Linie der englischen Kunst führen seine Nachfolger auf diesem Irrwege. So James Barry (1741—1806), der 1783 seine sechs „heroischen" Kolossalgemälde zur „Geschichte der menschlichen Kultur" in der Society of Arts vollendete. So der Shakespeare-Maler James Northcote (1746—1831), dessen Biographien Tizians und Reynolds' (seines Lehrers) uns heute interessanter sind als seine Gemälde, oder

John Opie (1761—1807), der als Porträtist heute noch einen ehrenvollen Platz in der zweiten Reihe einnimmt, während er als Historienmaler vergessen ist, oder der anglisierte Schweizer Heinrich Füßli (1742—1825), der in Rom von Winckelmann und Mengs beeinflußt worden war und ihre Lehren später in London in allerlei Milton- und Shakespeare-Kompositionen zu betätigen suchte. Füßlis Schüler William Etty (1787—1849) brachte insofern einen Fortschritt, als er, ähnlich wie ein halbes Jahrhundert später Makart in Deutschland, der koloristischen Kraft der alten Venezianer und Vlamen nachstrebte, mit der er namentlich schöne nackte Frauengestalten nach dem Muster Tizians oder Rubens' zu malen suchte (Abb. 135). Auf die venezianische Schule hatte schon vorher mit größerem Talent Thomas Stothard (1755—1834) zurückgegriffen, der um die Wende des Jahrhunderts Gruppen griechischer Götter, Nymphen, Satyrn, Amoretten und wiederum Figuren der Shakespeare-Welt oder auch biblische Gestalten mit Farben von blühendem Goldschimmer, auch schon mit einer gewissen Süßlichkeit des Ausdrucks auf die Leinwand brachte (Abb. 136). Benjamin Robert Haydon (1786 bis 1846) endlich, der sich ohne Erfolg mit Schilderungen aus der alten Geschichte und der Bibel plagte, führt uns schon wieder in die Gegenwart und das Leben zurück. Er hinterließ in seiner figurenreichen „Sitzung der Antisklavereigesellschaft" ein Gemälde aus der Zeitgeschichte von künstlerischem Ernst, das freilich gerade darum mißverstanden wurde, und in seinem „New Road" in der Londoner National Gallery eines der ersten Straßenbilder aus einer modernen Großstadt.

135. Die Badende. Von W. Etty. London, Tate-Galerie.

Damit sind wir wieder auf dem Boden der besten englischen Kunst, deren Sinn im Anfang des Jahrhunderts auf das Leben gerichtet und von derselben Neigung zur Beobachtung, zur Darstellung des Charakteristischen beherrscht war, die der englischen Literatur und Schauspielkunst ihr Gepräge gab. Auch die Moralphilosophie des Volkes, bei dem von je die Wertschätzung des Realen und Nützlichen besonders ausgebildet war, spiegelte sich in der Kunst wider; die Neigung zu moralisieren, zu erziehen, zu belehren, aufzuklären, die schon bei Hogarth auftritt, stirbt nicht aus. Das alles waren Tendenzen, die mit dem Klassizismus und der Romantik des Kontinents nicht viel anzufangen wußten, und so geht, unbekümmert um das kurze Zwischenspiel, die englische Wirklichkeitskunst ruhig ihren Weg weiter. Auch Benjamin West (1738—1820), der in Amerika geboren, in Indianernähe aufgewachsen war und sich immer gern damit interessant machte, daß er in Europa den Wilden spielte, hat es mit dem Klassizismus versucht. Aber seine kalten Kompositionen von Agrippina, Regulus, Orestes und Pylades, von antikisierend aufgefaßten religiösen Szenen verblassen völlig vor seinen Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, wie dem berühmtesten dieser Bilder, das den „Tod des Generals Wolfe in der

136. Ruth. Von Thomas Stothard.

Schlacht bei Quebek im Jahre 1759" (Abb. 137) schilderte. Eindrucksvoller noch als West, der 1792 der Nachfolger Reynolds' in der Präsidentschaft der Akademie wurde, und in der Farbe unvergleichlich stärker als er war sein amerikanischer Landsmann John Singleton Copley (1737—1815), der die tödliche Erkrankung des Grafen Chatham während der Parlamentssitzung, die Verteidigung von Gibraltar durch Lord Heathfield und ähnliche Szenen von Bedeutung als ein echter Maler verewigte. Das Rot seiner Uniformen und Kostüme namentlich hat einen prachtvollen Klang. Es war die Natürlichkeit des englischen Porträts, die hier auf das figurenreiche Geschichtsbild überging.

Von diesen Bildern aus dem großen Leben der Zeit ging man zu den Schilderungen ihrer Alltäglichkeit über, die als die ersten Werke der modernen „Genremalerei" eine historische Bedeutung in Anspruch nehmen. Auch hierin knüpft die englische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts an die niederländische des siebzehnten an, und der Großmeister dieses neuen, bald über die ganze Welt verbreiteten Ordens der Genremaler, der Schotte David Wilkie (1785 bis 1841), sah in Teniers und Ostade seine Vorbilder. Der Fortschritt, den er und seine Nachfolger brachten, war der Beweis, daß auch der gewöhnliche Mensch, Bürger und Bauer der Gegenwart sehr wohl ein würdiges Objekt künstlerischer Darstellung sein könne. Der Nachteil war die gefährliche Anfreundung der Künstler wie des Publikums mit gehäuften stofflichen Reizen, die das Interesse von der wichtigsten Aufgabe: von der malerischen Bewältigung solcher Gruppen und Vorgänge, mehr und mehr abzogen. Trat die Genrekunst durch die Beobachtung des zeitgenössischen Lebens, auf der sie sich aufbaute, der Historienmalerei entgegen, so war sie mit ihr verknüpft durch den gleichartigen literarischen Ursprung. Das neue Publikum der Künstler, die weltbeherrschend gewordene Bourgeoisie, noch nicht kultiviert genug, um sich am Spiel der Farbe zu erfreuen, suchte in den Bildern Eigenschaften, die es mit dem Verstand genießen konnte, wenn die Sinne versagten. War es dort die Weltgeschichte, so war es hier die bürgerliche, sittengeschichtliche und nicht zuletzt die humoristische Erzählungsliteratur, die Pate stand. Was Goldsmith, Fielding, Sterne und später Dickens als Schriftsteller über das englische Leben sagten, fand in diesen gemalten Novellen und Anekdoten sein Echo. Aber die malerische Feinheit, mit der die Niederländer der klassischen Zeit solche Geschichten erzählten, ist hier nur selten wiederzufinden. Schon die mangelnde Fähigkeit zur weisen Beschränkung der Motiven- und Personen-

137. Der Tod des General Wolfe. Von Benjamin West. London, Kensington-Palast.

zahl machte das auf die Dauer unmöglich. Die Neigung, alles, auch das Kleinste und Letzte, allgemein verständlich zu sagen, keine Nebengedanken, keine Pointe zu unterdrücken, in einer Unzahl von Gesichtern sämtliche Reflexmöglichkeiten eines Ereignisses oder einer Situation charakteristisch abzuspiegeln, mußte ins Platte und Überladene führen, in eine faustdicke, aufdringliche Hyperdeutlichkeit und eine hausbackene Banalität, die zufrieden war, den Beschauer durch die Ausschöpfung des Gegenständlichen unterhalten, amüsiert, zum Lachen gereizt zu haben. Auch Wilkie ist diesen Gefahren der Genremalerei nicht ausgewichen. Schon die Titel seiner Bilder von dem Erstling, dem „Markt von Pitlessie“ an zeigen, worauf er in erster Linie hinauswollte: „Der blinde Geiger“, „Die Testamentseröffnung“, „Der Zinstag“, „Die Dorfpolitiker“, „Die Pfändung“, „Die Pifferari“ (Abb. 138), „Das Blindekuhspiel“, „Das Dorffest“, „Der Polizeidiener“ — alles Arbeiten, über deren Inhalt man ein Stündchen reden kann, ohne von dem „Eigentlichen“, der Malerei, zu sprechen. Immerhin hat man bei Wilkie Grund genug, sich auch damit zu beschäftigen; denn so weit er hinter seinen Meistern zurückblieb, er hat in seiner Farbe und seinen Helldunkelwirkungen mancherlei von Teniers, von Ostade, von Jan Steen und sogar von Rembrandt gelernt und übertraf alle seine Nachfolger in England und Deutschland, wo die weitverbreiteten Stiche nach seinen Bildern später Knaus und Vautier die entscheidende Anregung gaben. Die letzte Zeit von Wilkies Leben bedeutet freilich auch nach dieser Richtung einen Rückgang. Denn eine große Reise im Jahre 1825, die ihn bis nach Italien und Spanien brachte, machte aus dem naiven Beobachter des Lebens in seinem Vaterlande einen Anhänger der konventionellen Reise- und Historienmalerei, der sich seine Weisheit nicht mehr aus der Anschauung, sondern aus dem Studium der Galerien und Museen holte. Wilkies ewig gute Laune vor dieser Wendung seiner Produktion hat dann bestimmend auf die jüngere Generation gewirkt, die immer freundlicher, kindlicher, trivialer wurde und ganz folgerecht vor allem das große Reich der Kinder selbst heranzog, das bei uns ein Menschenalter darauf von Knaus erschlossen wurde. Hier war namentlich William Collins (1788—1847) zu

138. Pifferari. Von Dav. Wilkie. London, Buckingham-Palast.

Hause, dann William Mulready (1786—1863), dessen Spezialität „herzige" und „witzige" Schulszenen (Abb. 139) waren, der sich aber auf anderen Gebieten als ein Künstler von gutem Geschmack erwies. Auch von Thomas Websters (1800 bis 1886) Bildern ist eine „Schulstube" mit einem holländischen Fenster in der Rückwand des Raumes am berühmtesten geworden, während Charles Leslie (1794 bis 1859) und Gilbert Steward Newton (1795 bis 1835) das Genre am liebsten ins Kostüm steckten und die Werke der englischen Dichter von Shakespeare bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts illustrierten. Der Vicar of Wakefield, Yoricks empfindsame Reise, der Tristram Shandy, dem Leslie das Thema seines besten Bildes: „Onkel Tobias und die Witwe Wadman" (Abb. 140) entnahm, erfreuen sich dabei besonderer Zärtlichkeit. Gelegentlich werden auch fremde Literaturen herangezogen, und es überrascht uns nicht, wenn besonders die klassischen Humoristen Cervantes und Molière Gnade finden.

Auch als Tiermaler setzten die Engländer die Tradition des siebzehnten Jahrhunderts fort. Der Klassizismus und die Historie hatten in ihrer hochmütigen Überschätzung des Gedanklichen keine Interesse für die Tierwelt; das realistische Programm der modernen Kunst muß selbstverständlich auch sie in den Kreis ihrer Studien einbeziehen. Lange vor den Franzosen brachte es die britische Malerei auf diesem Gebiet zu hoher Meisterschaft; was einst Potter und Snyders angebahnt hatten, ward hier wiederaufgenommen und aus neuer Anschauung belebt. Vor allem aus englischer Anschauung: denn England ist das Land der Jagden, des Sports, der Pferderennen. Mit großer malerischer Kraft war George Morland, der noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, hier vorangegangen. Sein Vermächtnis übernahm James Ward (1769—1859), der gleichfalls als ein Techniker von ungewöhnlichem Können die ganze Tierwelt in glänzenden Bildern konterfeite, mit einem Wissen von der Eigenart seiner vier-

139. Der unterbrochene Kampf. Von W. Mulready.

füßigen und gefiederten Modelle, das jedem Sportsmann und Zoologen imponiert, aber zugleich mit einem Reiz der leuchtenden Farbe, der im Temperament des Vortrags fast an Rubens erinnert und schon Effekte des Impressionismus vorwegnimmt (Abb. 141). Berühmter noch als Ward ist Edwin Landseer (1802—1873), der ihn aber an künstlerischen Qualitäten nicht erreicht. Dagegen wußte Landseer das Publikum durch die genremäßige Zuspitzung seiner Tierszenen, durch eine anthropomorphe Herrichtung, die menschliche Situationen und Empfindungen hinter der Tiermaske enthüllte, zu fesseln. Seine Hunde, Hirsche, Pferde sind oft verkleidete Menschen, stolze Aristokraten und ruppige Plebejer, verschämte Arme und putzige Clowns, korrekte Staatsbürger und nachdenksame Philosophen. Die Titel der Bilder zeigen diese Absichten überdeutlich an: eins von ihnen hat sogar den schönen Namen „Alexander und Diogenes“ (Abb. 142). Dennoch war Landseer auch als Maler eine respektable Erscheinung, und die Bilder seiner besten Mannesjahre haben Schönheiten aufzuweisen, von denen die überall verbreiteten Kupfer- und Stahlstiche keine Vorstellung zu geben vermögen. Seine Hunde geben oft wahrhaft vertiefte psychologische Abbilder dieser treuesten Begleiter des Menschen: seine Hirsche und Rehe eröffneten den Jagdmalern ein neues Feld: seine Löwen haben Wucht und Größe, wenn sie auch nicht an die grandiosen Wüstenkönige Delacroix' heranreichen.

Doch alles, was die englische Kunst durch ihre intime Natur- und Wirklichkeitsbeobachtung in solchen Schilderungen dem Kontinent an anfeuernden Beispielen lieferte, tritt weit zurück gegen ihre Entdeckertätigkeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei. Hier besonders mußte das Volk im Vorteil sein, das mit einer Invasion des Klassizismus kaum zu rechnen hatte: denn nur so konnten die alten Überlieferungen ohne Störung weiter entwickelt werden. Richard Wilson, der noch der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts angehörende Maler, den die Geschichte als den Begründer der englischen Landschaftskunst feiert, stand in der farbigen Auffassung wie im Aufbau der Szenerie noch durchaus auf dem Standpunkt Poussins und Claude Lorrains.

140. Onkel Tobias und die Witwe Wadman. Von Ch. Leslie. London, Viktoria und Albert-Museum.

Er wollte England malen, aber es ward meist ein großartig arrangiertes Stück Italien. Gainsborough rückt dann einen tüchtigen Schritt weiter vor. Er geht von Watteau und den Seinen aus: seine Behandlung der Natur ist daher weit flüssiger, leichter, duftiger als die Wilsons, und er entdeckt den Zauber des eigentlich Englischen in der Landschaft, aber er bleibt oft noch im Dekorativen stecken. Die jüngere Generation wendet sich von den Franzosen wiederum ihren Vätern, den Niederländern zu. Ein toniges Braun beherrscht ihre Bilder, die gleichwohl von einem neuen und eigenartigen Empfinden für die heimatlichen Ebenen, Fluß- und Parkreviere Zeugnis ablegen. Augustus Callcott in London (1779—1844), der diese Themata besonders feinfühlig erfaßt, und John Crome (1769—1821, Abb. 143), der Meister von Norwich, von Zeitgenossen und Späteren vertraulich „Old Crome" genannt, wurden als die rechten Nachfolger Hobbemas und Ruysdaels gepriesen. Der Realismus ihrer Naturbeobachtung und das tiefe Verständnis für den Reiz des Einfachen, dessen stumme Seele man umso unmittelbarer beschwören konnte, wenn jede topographisch-touristische Nebenabsicht ausgeschlossen war, stempeln sie bereits zu Vorläufern des „paysage intime". Crome steht ganz für sich. Vom hauptstädtischen Mittelpunkt des englischen Kunstlebens hundert Meilen entfernt, verdankt er neben den holländischen Bildern, die er als Zeichenlehrer in den Schlössern der Grafschaft Norfolk sah, alles seinen offenen Sinnen und seinem andächtigen Respekt vor der Natur. In seiner Art, die Luft zu malen, übertrifft er Gainsborough. Er übertrifft ihn auch als Zeichner, und die herrlichen Bäume, die auf keinem seiner Bilder fehlen, lassen fast schon an Théodore Rousseau denken. Im Jahre 1805 begründete Crome in seiner Vaterstadt die Free Norwich School, einen gänzlich unakademischen Künstlerverband, der lange Jahre in hohem Ansehen stand. Zu seinen Schülern gehörte vor allem des Meisters Sohn, John Berney Crome (1792—1842), dann Robert Ladbrooke (1770—1842), der mit James Stark (1794—1859) in den Schilderungen von Weideplätzen und Getreidefeldern wetteiferte, und John Cotman (1782—1842), der sich am liebsten auf stürmischer See tummelte (Abb. 144). Sie alle sind schon erfüllt von der Zurückhaltung des modernen Naturschwärmers, in ihren Ausdrucksmitteln freilich noch durchaus abhängig von den Holländern.

141. Tiger und Pythonschlange. Von J. Ward.

Auch der große John Constable (1776—1837), der der Befreier aus diesen Vorurteilen werden sollte, begann als ein moderner Schüler von Ruysdael, von Philips de Koninck, von den Franzosen der Watteau-Schule, deren Art ihm durch Gainsborough vermittelt ward.

142. Alexander und Diogenes. Von E. Landseer. London, Nationalgalerie.

143. Die Windmühle. Von John Crome. London, Nationalgalerie.

In seinen Bildern lebte von vornherein ein Naturgefühl von freiem Blick. Ein Müllerssohn wie Rembrandt, hat Constable früh gelernt, die großen Erscheinungen und Veränderungen des Himmels, Wolken, Wind und Wetter, zu beobachten und zu verfolgen. Aber als er von dem heimatlichen East Bergholt nach London auf die Akademie kam und die Kunstschätze der Hauptstadt kennen lernte, fühlte er sich zunächst doch nicht stark genug, um eine Auflehnung gegen die Meister zu wagen, die ihm hier als Muster vor Augen geführt wurden. Seine ersten Arbeiten sind noch zaghaft, unselbständig und ohne eigene Note. Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts vollzieht sich langsam die innere Wandlung. Constable vergleicht die Gemälde seiner angebeteten Vorbilder und seine eigenen Versuche mit der Natur, und wie Schuppen fällt es ihm von den Augen. Er verläßt London, kehrt heim an den Stour, wo die väterlichen Mühlen rauschten, und vergräbt sich in eine arbeitsame Einsiedelei. Mit Entzücken entdeckt er hier, wie vor ihm Crome, die schlichte Schönheit der ohne heroisches oder arkadisches Arrangement gesehenen englischen Landschaft (Abb. 129). Aber Constable geht weiter. Nicht nur das positiv Wirkliche zu fassen wird sein Ziel, sondern die Eindrücke, die seine Seele empfängt, die Erregung seiner Malersinne in das Bild hineinzubannen. „Für mich sind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding", so schrieb er. Er ist der erste, der im modernen Sinne seine malerische Phantasie vor den farbigen Erscheinungen der Natur im engen Anschluß an ihre reale Wahrheit übt. Der erste, der die Dinge der Welt von der flüssigen Atmosphäre der Luftschicht, in der wir leben, von dem vielfach gebrochenen Licht beeinflußt sah: der das allmächtige Braun entthronte und sich eine neue Skala von lichtem Grün, flimmerndem Grau, zartem Blau und matten Silbertönen schuf; der erste auch, der in der Sehnsucht, die subjektive Stimmung seiner Erlebnisse in der Natur mitzuteilen, in raschen skizzenhaften Niederschriften am stärksten war. Die Studien Constables, vor allem die im South-Kensington-Museum aufbewahrte Sammlung, führen am tiefsten in seine Art ein. Hier zeigt er sich als einer der Begründer des modernen

144. Auf der See bei Mondschein. Von J. Cotman.

Impressionismus, nicht etwa nur in der Raschheit des Pinselstrichs, sondern in der ganzen Behandlung des Naturausschnitts, in der malerischen Erfassung des Ganzen auf Kosten des Details, in der Auflösung der Konturen, die unter der Einwirkung des Lichts ihre lineare Festigkeit verlieren. Die große Entdeckung Constables aber ist der Himmel. Denn ihm zuerst ist das Phänomen der vom Licht durchströmten Luft, die alle Erscheinungen einhüllt, in seiner vollen Bedeutung aufgegangen, und die Entdeckerfreude betätigt sich zunächst gewissermaßen mit einer Ergründung des Problems an sich, das heißt der Luft in ihrer eigensten Region: des Himmels. Es überrascht nicht, daß er dazu am liebsten weder die klarblauen Glocken des Schönwetters wählt, deren Nuancenreichtum begrenzt ist, noch den dramatischen Sturmhimmel, der finstere Wolkengebirge türmt, sondern die stofflich weniger anziehende und gerade darum malerisch ergiebigere Mittelstimmung des nebel- und regenreichen englischen Klimas (Abb. 145). Oft taucht nur am unteren Bildrand eine Waldsilhouette oder eine einzelne grüne Baumgruppe auf, die gegen das Grau des Alls steht. Doch auch wo die Landschaft mehr zu ihrem Rechte kommt, zeigt sich der umwälzende Einfluß dieses Luftstudiums, das die Teile jedesmal selbstherrlich zu einer Einheit zusammenfaßt und das Ganze mit einem früher ungeahnten inneren Leben erfüllt. Eine ganz neue Helligkeit, eine neue Frische und Bewegtheit kam durch diese genialen Reformen in Constables Bilder. Die Stimmung, die sie auslösen, ruht nicht mehr auf der Komposition, auf der Architektur ihrer zeichnerischen Elemente, sondern auf dem durch das Licht erzeugten farbigen Schimmer, der über den Dingen der Welt ruht, und auf dem tieferen Zusammenklang, den ein Künstler mit helläugigen Sinnen und warmem Naturempfinden auf dieser Grundlage zwischen ihnen herstellte. Und auch darin war Constable der erste moderne Führer, daß er vergebens mit der Kurzsichtigkeit seiner Zeitgenossen zu ringen hatte. Er eröffnete den Reigen der großen Mißverstandenen, Verhöhnten und Verlachten, an denen das neunzehnte Jahrhundert überreich ist. Nicht einmal die Genugtuung erlebte er, wenigstens am Abend seines Erdewallens

145. Feldweg. Von John Constable.

einen Teil der Anerkennung zu finden, die ihm gebührt hätte. „Meine Malerei ist weder glatt noch niedlich — wie kann ich hoffen, populär zu sein!" schrieb er in bitterer Erkenntnis des Künstlerelends, das die neue Zeit geboren hatte. In Hampstead, wo seine herrlichsten Skizzen und Bilder entstanden sind, ist er als ein armer Teufel gestorben.

Eine bedeutsame Rolle in dieser Entwicklung der englischen Landschaft bis zu Constable spielt die Aquarellmalerei, die gerade um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts zuerst lebhafter betrieben wird. Die Aquarellisten, an ihrer Spitze der jung verstorbene Thomas Girtin (1773—1802), wurden durch ihr Farbenmaterial ganz von selbst dazu gedrängt, mit leichteren und freieren Tönen zu operieren und auf einen engeren Anschluß an die alten Meister, deren Ölmalerei sie nicht weit fördern konnte, zu verzichten. Das Studium der Galeriebilder mußte für sie zurücktreten vor dem Studium der Natur, und die kühlen, durchsichtigen Wasserfarben, die hundert neue Möglichkeiten malerischen Ausdrucks boten, zwangen zur Selbständigkeit gegenüber dem traditionellen Braun. Ohne Zweifel hat Constable von diesen Aquarellisten, die sich schon im Jahre 1805 zu einer „Society of Painters in Watercolours" zusammenschlossen, viel gelernt. Und es ist kein Zufall, daß mehrere seiner hervorragendsten Schüler und Nachfolger vom Aquarell her kamen. So vor allen anderen David Cox (1783—1859), der erst spät zur Ölmalerei überging und nun unter Constables Einfluß immer glänzender die Eindrücke, die er in der heimatlichen Landschaft um Birmingham sammelte, als ein früher Impressionist großen Stils festhielt (Abb. 146). Auch Richard Parkes Bonington (1801—1828) ist von der Aquarellmalerei ausgegangen, und als er in frühen Jahren nach Frankreich kam, um den kurzen Rest seines Lebens fast ganz dort zu bleiben, waren es vorab seine Blätter in Wasserfarben, die als eine englische Neuheit von Belang in Paris alle Künstler, besonders den jungen Eugen Delacroix, entzückten. Boningtons Landschaftsbilder sind in der Mehrzahl auf französischem Boden, namentlich in der Normandie und Picardie, entstanden (Abb. 147), aber sie sind doch Geist vom Geiste Constables: selbst seine späteren sprühenden Arbeiten aus Venedig und seine kleinen geschichtlichen Szenen, die an Verve und Leuchtkraft der Farbe oft mit Delacroix in Wettbewerb treten, wären ohne die impressionistische Schulung in seinem Vaterlande nicht denkbar. Strahlend ging Boningtons Gestirn auf, um rasch wieder unterzugehen. Aber er hatte dennoch eine wichtige Mission erfüllt; denn er war es, der die große Verbindungslinie von der englischen Landschaftskunst zu den Franzosen hinüberzog, nicht nur durch seine eigene bezaubernde Persönlichkeit und seine Werke, sondern durch die praktische Maßnahme, daß er Constable und seine Freunde veranlaßte, im Pariser Salon auszustellen. Wir werden noch sehen, was

146. Das Tal von Clwyd. Von D. Cox.

das kunsthistorisch bedeutere. — War Bonington ein nach Frankreich verpflanzter Engländer, so war William Müller (1812—1845) ein in England geborener Deutscher. Er tritt erst später auf und hängt schon durch manche Züge mit der folgenden Generation zusammen, aber er gehört noch zu den Nachfolgern Constables. Mit leichter und breiter Technik hat Müller vor allem den Orient gemalt, den er auf wiederholten Reisen besuchte (Abb. 148). Er ist fast der einzige dieses ganzen Kreises, der wenigstens von fern erkennen läßt, daß er ein Zeitgenosse Turners war.

Denn neben allen den Künstlern und Meistern, die wir nannten, erhebt sich, wie durch ein Wunder in diese Zeit versetzt, die märchenhafte Erscheinung Joseph Mallord William Turners (1775—1851). Was die anderen an Neuem und Bedeutsamem brachten, verblaßt neben den Schöpfungen dieses Lichtgenies. Wer zuerst in der Londoner Nationalgalerie vor Turners Bilder tritt, hat das Gefühl, sich einem unbegreiflichen künstlerischen Phänomen gegenübergestellt zu sehen. Es ist, als seien alle Farbenzauber der Sonne herabgestiegen: er sieht Phantasien von brausendem Orange, flimmerndem Blau, opaleszierendem Grün, blutigem Scharlachrot; gellendem Gelb, silbrig schillerndem Grau, finsterem Höllenschwarz, funkelndem Gold. Das Licht ergießt sich über die Erde, verklärt den Raum, löst die Konturen in wogende Ätherwellen auf. Nicht die Dinge selbst, Visionen von Schiffen, Meeresflächen, Bergen, Menschenmassen, Landschaften, Brücken und Palästen tauchen auf, von einem Mystiker des Lichts beschworen. Es erscheint uns nicht wunderbar, daß die Zeitgenossen diese Sprache nicht verstanden und sich damit beruhigten, den Maler solcher Wagnisse für verrückt oder mindestens für augenkrank zu erklären. In der Tat war das Neue, das hier auftrat, so verblüffend und so wenig durch frühere Experimente vorbereitet, daß noch Jahrzehnte nach Turners Tode das Verständnis seines Lebenswerkes nur in einem engeren Kreise durchdrungen war und eine lange Reihe seiner

147. Die Seine bei Rouen. Von R. P. Bonington. London, Wallace Collection.

herrlichsten Schöpfungen in den Kellern der National Gallery verpackt bleiben konnten. Und doch läßt sich auch in der Entwicklung dieses Künstlers eine gerade, logische Linie klar verfolgen. Er beginnt, wie alle englischen Maler jener Epoche, als ein Schüler der Tradition. Wiederum sind es die Niederländer, auf deren Spuren wir stoßen, daneben seine älteren Landsleute, namentlich Wilson, vor allem aber Claude Lorrain, den zu erreichen ihm lange Zeit als das letzte Ziel seiner Sehnsucht erschien, den er noch als sein Ideal verehrte, als er ihn längst überholt hatte, und dem er in seinem Testament ein Denkmal seines Dankes setzte, indem er bestimmte, daß zwei seiner Werke, deren gesamte Schar er dem englischen Staat vermachte, neben zwei Bildern Claudes hängen sollten. Die Phantasien aus Karthago mit den Reihen der schimmernden Paläste und den als dunklen Silhouetten gegen den hellen Grund gesetzten Baumgruppen zu beiden Seiten des Stromes in der Bildmitte, die „Einschiffung der Königin von Saba" und der „Tod Nelsons bei Trafalgar" sind die Hauptstücke dieser Periode Turners, die in sich selbst wieder ein unaufhörliches Hinstreben zu immer kühnerer Überwindung des Zeichnerischen dokumentiert (Abb. 149). Auf diesem Wege geht es dann weiter fort. Zu den machtvollen Licht- und Farbenschauspielen des stolzen „Téméraire" auf seiner letzten Fahrt über die tückisch spiegelglatte See und der Bilder von Venedig, über das die südliche Sonne ihren Märchenschimmer ausgießt, daß Häuser und Segel und Gondeln nur wie Phantome aus dem sprühenden Feuerwerk des Himmels aufleuchten (Tafel IV). Schließlich zu Turners großer letzter Epoche in den vierziger Jahren, da seine Lichtschwärmerei ekstatische Formen annimmt, da der Jubel über den blendenden Glanz der Farbe und die Mystik der von geheimnisvoller Helligkeit durchwobenen Nebelmassen keine Grenzen mehr kennt, alle Linien sich auflösen und das Naturvorbild nur noch ein Anlaß ist, den alten kosmischen Kampf zwischen chaotischen Licht- und Dunkelheitsmassen aufs neue zu entfesseln, um im ewigen Wechselspiel dieses Krieges alle Erregungen der Seele

J. M. W. Turner: Vor Venedig.

London, Nationalgalerie.

148. Arabische Schäfer. Von William Müller.

und der Nerven symbolisch zu spiegeln. Tausend Wolkenteilchen schwimmen im Äther, glutrot oder mit fahlem Gelb entsteigt das große Gestirn am Morgen dem Schoß des Meeres, sinkt es am Abend in sein Grab und sendet Strahlenbündel über das Land und das Wasser, das in leiseren Akkorden die klingende Weltenmelodie begleitet, Nebel, Dünste, graue Wolken, farbige Schatten steigen auf und ringen mit dieser sieghaften Herrlichkeit des Tages. Phantastische

149. Das königliche Yachtgeschwader bei Cowes. Von William Turner. London, Tate-Galerie.

150. Faustkampf. Zeichnung von John Leech.

Themata spielen in jener letzten Zeit oft in Turners Bildpläne hinein, England und Venedig versinken, und wir erleben den Aufgang der Sonne am Morgen nach der Sintflut, erleben mythologische Szenen zwischen Python und Apollo, zwischen Odysseus und Polyphem, erleben den Zug der Krieger Hannibals über die Alpen, aber das alles in eine Sprache übersetzt, deren Ausdrucksmittel nur Licht und Farbe, wogende Fluten und Glanz und Nebel sind. Am gewaltigsten jedoch wird Turners malerische Phantastik, wenn sie an die Phänomene der modernen Wirklichkeit anknüpft, wenn der qualmende Rauch der Dampfschiffe drohend in das Nichts emporsteigt, wenn der Schiffsbrand die schauerliche Schönheit seiner Schrecken verbreitet oder die Lokomotive der Eisenbahn in rasendem Lauf sausend und fauchend mit glühenden Augen durch Nebel und klatschenden Regen stürmt, wie das herrenlose Schienenungeheuer am Schluß der „Bête humaine“. So legte Turner den Weg zurück von Claude Lorrain zu Claude Monet und erfüllte die Sehnsucht eines dritten Claude, des Claude Lantier in Zolas „L'œuvre“, der vergebens sich müht, das Licht der Sonne auf den Erdball zu entbieten.

Bahnbrechend wie die englischen Maler zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sind auch die englischen Zeichner, die zuerst in vollem Umfang das Leben der Zeitgenossen zum Objekt ihres eminenten Könnens und zur Zielscheibe ihres Witzes nehmen. Denn auch die moderne Karikatur hat von der Hauptstadt dieses ersten freien Landes der Alten Welt ihren Ausgangspunkt genommen. Schon Hogarth war darin vorangegangen. Auf seinen Schultern erhoben sich James Gillray (1757—1815), der politische Spötter des ausklingenden Rokoko, dessen aktuelle Witze freilich, wie jeder geschriebene oder gezeichnete Witz solcher Art, mit den Jahren ihre schlagende Wirkung einbüßten, und Thomas Rowlandson (1756—1827), der das ganze Leben seiner Zeit, den Londoner Hof, die Salons und die Klubs ebenso wie das Armenviertel der Millionenstadt, die Arbeitergegend und die wüsten Branntweinkneipen, mit mehr pessimistisch-verbissener als humo-

151. Zeichnung von Charles Keene.

152. Die schlimmen Klüfte. Zeichnung zu Dantes Hölle. Von William Blake.

ristischer Satire in lapidaren Strichen und wahrhaft monumentalen Verzerrungen festhielt. Rowlandson ist der erste, der die eigentümliche Atmosphäre der modernen Weltstadt, ihren Glanz und ihr Elend, ihren Luxus und ihre Laster, in rasch hingeworfenen Zeichnungen erfaßte, bald zu bitterer Anklage, bald aus reiner Künstlerfreude an der Fülle neuer Motive, die hier quoll. Vom Jahre 1841 an bildete dann der „Punch“ einen Mittelpunkt für die englischen Zeichner und Karikaturisten. Auf dem Felde dieser Zeitschrift tummelte sich vor allem George Cruikshank (1792—1878), der Jahrzehnte hindurch das Leben der englischen Gesellschaft glossierte, neben ihm John Leech (1817—1864), dessen geistreich andeutende, wie mit der Radiernadel geritzte Linien an Feinheit und Delikatesse alle älteren Bemühungen übertreffen (Abb. 150), später George du Maurier (1834—1896), der als Nachfolger Leechs am „Punch“ schon in die folgende Epoche hineinreicht, und Charles Keene (1823—1889), das größte Talent dieser ganzen Gruppe, dessen fabelhaft lebendige Zeichnung etwas von der Genialität Daumiers hat (Abb. 151). Alle diese Meister haben die Derbheit Hogarths und Gillrays längst abgestreift, sie treiben eine mehr weltmännisch-liebenswürdige Kunst, in der schöne Frauen, elegante Männer, Kinder und Backfische keine geringe Rolle spielen.

Abseits von diesen fröhlichen Weltkindern steht William Blake (1757—1827), der grüblerische Phantast, dem sich der ganze Luftraum mit einem Gedränge von Geistern und Gespenstern füllte. Er stammte von einem ehrsamen Strumpfwirker, begann als Kupferstecher und stach 1779 bis 1782 Bücherillustrationen, besonders nach Stothard. In seinen Malereien, die in fast vollständiger Reihe wohl zum erstenmal in einer Londoner Ausstellung des Sommers 1906 erschienen, wird die leidenschaftliche Ekstase seiner allegorischen und religiösen Schwärmerei

153. Flucht der Familie Carrara. Von Ch. Eastlake. London, Tate-Galerie.

noch durch die schweren, dunkelglühenden Farben in Schach gehalten. In seinen späteren Zeichnungen aber, zu eigenen Gedichten (wie den „Songs of Innocence"), zu Youngs Nachtgedanken, zu Milton, zum Buch Hiob, zu Dantes Inferno (Abb. 152), hat er völlig abstrakte Vorstellungen in Visionen von einem Gewimmel nackter Leiber hineingebannt, die sich liegend, hockend, auf- und niederschwebend zu seltsamen dekorativen Gebilden ordnen, um eine Buchseite planvoll zu bedecken. Es sind Darstellungen, die völlig aus dem Rahmen der sonstigen englischen Kunst vom Anfang des Jahrhunderts herausfallen, Halluzinationen eines erregten Geistes, der wie im Traume schafft. Gelegentlich geht es auf diesem Wege bis zum Verzerrten und Skurrilen; es heißt, er habe einmal den Geist eines Flohs gezeichnet, der ihm erschienen war. Aber wenn auch seine begrenzte künstlerische Kraft nicht imstande war, den absonderlichen Konzeptionen seiner Traumerfindung zu folgen, es geht von diesen Blättern doch eine ungewöhnliche Wirkung aus, der man sich nicht entziehen kann. Wenn er wollüstig in den Schrecken und Schauern finsterer Wunder wühlt und in schmerzvollem Sehnen an die Tore des Jenseits pocht, so fühlen wir, es sind die unter der Hülle der modernen Verstandeswelt schlummernden mystischen Triebe, die sich in leidenschaftlichen Zuckungen zu manifestieren suchen. Trotz seinen technischen Mängeln steht Blake auf der Linie, die mit Goyas Capriccios einsetzt, auf der sich Antoine Wiertz erfolglos mühte, die später zu Félicien Rops und Max Klinger führte, und die auch die Phantasiewelt der Präraffaeliten berührte.

Es war um die Mitte des Jahrhunderts, als die Malergruppe, die sich diesen Quattrocento-Namen beilegte, in die Entwicklung der englischen Kunst eingriff. Sie erschienen den Zeitgenossen als Erlöser aus der schablonenhaften Routine, bei der die Nachfolger der großen Meister schließlich angelangt waren. Denn auf den Aufschwung war eine Zeit der Mittelmäßigkeit gefolgt, die sich auf Eroberungszüge nicht mehr einließ, sondern sich damit begnügte, den Wünschen des großen Publikums mit einwandfreier Technik gerecht zu werden. Die Generation vom Beginn des Jahrhunderts hatte es vermocht, England vor den Verstiegenheiten und der Kartonblässe des Klassizismus zu bewahren. Dem Einbruch der kostümierten Geschichtsmalerei, der jetzt vor sich ging, war das Inselreich schutzlos preisgegeben. Ereignisse der nahen und fernen Vergangenheit, Szenen aus der nationalen Literatur, genrehafte Erzählungen aus dem gegenwärtigen Leben be-

herrschten den Markt und wurden von den staatlichen und städtischen Gewalten, die ihre öffentlichen Gebäude mit riesigen Wandbildern mitteilender oder lehrhafter Natur schmücken zu müssen glaubten, offiziell gefördert. Charles Eastlake (1793—1865), der in den Geschichtsbüchern unter der ständigen Bezeichnung des „englischen Piloty" lebt, ist durch diesen Beinamen genugsam charakterisiert. Er war kein geringes Talent, und die Art, wie er seine historischen Begebenheiten auswählte und komponierte, nötigt ebenso zum Respekt wie sein in der Hauptsache von Tizian und Rubens erborgtes Kolorit (Abb. 153). Von seinem Geschmack und seiner handwerklichen Sicherheit hätten auch Begabtere lernen können, wenn nicht seinen Gemälden gerade das fehlte, was dem Kunstwerk den Wert gibt: der Ausdruck einer persönlichen Beziehung des Malers zum Bilde, einer inneren Notwendigkeit, die zum Schaffen zwang. So kommt es, daß Eastlake, der sich auch als Direktor der National Gallery Verdienste erworben hat, uns heute durch seine vielfachen kunsthistorischen Schriften mehr zu geben vermag als durch seine Malerei. Diese verstimmende Gleichgültigkeit der Arbeit hat auch den Bildern des einst laut gepriesenen Daniel Maclise (1806—1870) den Nachruhm geraubt. Es läßt sich gegen seine Shakespearebilder (Abb. 154), seine Kostümschilderungen, seine Repräsentationsgemälde, seine enormen Fresken im Londoner Parlamentshause nichts einwenden — nur daß ihre trockene Korrektheit sie völlig in den Bann der Mittelmäßigkeit zieht. Wenigstens hielt sich Maclise von dem hohlen Pathos und der faustdicken Hurrastimmung der sonstigen Historienkunst fern, die rings um ihn her üppig wucherte und allmählich den Grimm der jungen Generation von 1850 erregte; denn immer mehr sah man sich von Banalitäten umzingelt, von effektvollen Orientschilderungen und anderen „interessanten" Reisedokumenten, von lebenden Bildern aus der Welt- und Heiligengeschichte, von lustigen Genre- und süßlich-herzigen Kinderszenen, von sentimentalen oder amüsanten Novellen aus dem Volksleben, von Illustrationen zu den Werken der Dichter, die einer mittelmäßigen Malerei durch den allgemein vertrauten Stoff die Aufmerksamkeit der Käufer sicherten. Hoch erhebt sich aus dem Schwarm dieser Maler der scharfe Beobachter William Powell Frith (1819—1909), der von dem Leben auf den Rennplätzen (Abb. 155), am Strand der Modebäder, auf den als neuen Mittelpunkten des Getriebes fesselnden Bahnhöfen zu erzählen wußte und dabei in einer Manier, die an

154. Othello und Desdemona. Von Daniel Maclise.

Menzel erinnert, alle Typen der Zeit mit unerschöpflicher Erfindungsgabe in witzigen Gruppierungen über die Leinwand verteilte.

Aus jenen Niederungen wieder emporzutauchen, der Kunst den ethischen Ernst zurückzuerobern, die seelenlose Routine zu verjagen, an ihre Stelle eindringlichstes Naturstudium und den unmittelbaren Ausdruck tiefer Empfindung zu setzen, das ist das ursprüngliche Programm der jungen Maler, die sich im Jahre 1848 zu der „Praerafaelite Brotherhood" vereinigten. Damit ist schon gesagt, daß es mehr etwas Negatives: die Abkehr von der auf der Akademie und den Ausstellungen herrschenden Kunst, als etwas Positives war, was sie zusammenführte. In der Tat sind die Begründer der Bruderschaft: Millais, Holman Hunt und Rossetti, in ihren Fähigkeiten und Tendenzen untereinander so gründlich verschieden, daß es schwer wird, sie gemeinsam in ein Kapitel zu zwängen, wenn man nicht in ihrem Gegensatz zu der Malerei, die sie vorfanden, das Band erkannt hat, das sie vereint. Wir verstehen heute unter dem Schlagwort „Präraffaelitentum" hauptsächlich eine Kunst, die sich mit einem gewissen preziösen Archaismus an die Maler des Quattrocento anlehnt und sich gern in die Wunder der Sage und der religiösen Legende vertieft; wir sehen als Vertreterinnen dieser unwirklichen Welt überzarte, überschlanke Frauenerscheinungen an uns vorüberschweben, Botticellifiguren, die vom Gift der modernen Melancholie gekostet haben, sinnlich-übersinnliche Köpfe mit bleichen Wangen und glühenden Augen, in denen ein aus Mystik und Erotik gemischtes Feuer brennt, seltsame Gestalten voll schwermütiger Träumerei und von einer lasterhaften Unschuld. Aber diesen Typus des präraffaelitischen Frauenbildes hat nur Rossetti und nach ihm sein Schüler Burne-Jones ausgebildet, man sucht ihn vergebens bei den andern Vorläufern und Mitgliedern der Brotherhood, die wesentlich anderen Zielen zustrebten. Allerdings die vertiefte Innigkeit des Gesichtsausdrucks haben sie alle gemeinsam, das stärkere Eindringen in die Geheimnisse des seelischen Lebens, dessen Erregungen sich in bedeutungsvollen Gesten auszusprechen suchen. Das alles aber ist aufs engste verbunden mit der neuen Hingabe an die Natur, die die Präraffaeliten zu überzeugten, anfangs sogar zu pedantischen Realisten machte. Wie ihr Prophet John Ruskin (1819—1900) sahen auch diese jungen Künstler in Raffael bereits den Urheber des Virtuosentums, das sie bekämpften. Darum wollten sie wieder an die herbe Ehrlichkeit anknüpfen, die der Kunst vor dem Urbinaten eigen war. Und was der große Ästhetiker in seinem hinreißenden Erstlingswerk, den „Modern Painters" (Abb. 156), gefordert hatte: die peinliche Beobachtung jedes Details, schrieben auch sie auf ihre Fahne. „Es gibt nur einen großen Stil," rief Ruskin, „das ist die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des besonderen Charakters jedes in Frage kommenden Dinges, es sei Mensch, Tier oder Blume." „Jedes Kraut, jede Wiesenblume hat eine spezielle, besondere und vollkommene Schönheit: ihren besonderen Ort, Ausdruck und Funktion. Das ist die höchste Kunst, die diesen besonderen Charakter erfaßt, entwickelt, erläutert und ihm die Stellung in der Landschaft anweist, auf der die Gesamtimpression des Bildes beruht. Jede Art von Fels, Erde, Wolken muß mit gleichem Fleiß studiert und gemalt werden. Und was von der Pflanze gilt, gilt auch vom Gestein." Also: die Rücksicht auf die Gesamtwirkung des Bildes ist natürlich oberstes Gesetz, aber innerhalb der Arbeit zu diesem Ziel ist die korrekteste Nachbildung jeder Einzelheit Pflicht. Es ist der Rückschlag gegen die Turnersche Auflösung aller Linien und Umrisse.

Diese realistischen Prinzipien führten die jungen Künstler, die nach wenigen Jahren gemeinsamer Tätigkeit ihre „Bruderschaft" auflösten, zu weiteren Reformgedanken, in denen sie dem altertümelnden Namen ihres Bundes zum Trotz weit mehr als Vorkämpfer moderner Tendenzen erscheinen. Die Beobachtung, auf die sie solchen Wert legten, dehnten sie bald auch auf das zeitgenössische Leben aus, das nicht nur in einer bedeutenden Porträtkunst, sondern zugleich schon

155. Derby-Rennen. Von W. P. Frith.

156. Der Nürnberger Stadtgraben. Zeichnung von John Ruskin.

in resoluten Wirklichkeitsschilderungen gefaßt wird. Und auf dem gleichen Wege gelangten sie zu einer klareren Erkenntnis des Lichtes und der von ihm überglänzten, von innen heraus belebten und durchglühten Farbe, die sie zuerst und Jahrzehnte früher als die französischen Pleinairisten in der vollen Helligkeit ihrer natürlichen Frische wiederzugeben und in allen Wandlungen der Tagesbeleuchtung zu verfolgen suchten.

Solche Bestrebungen unterschieden die Werke der jungen Generation gleich im Anfang der Bewegung wesentlich von denen der herrschenden Historienmalerei, der ihr ganzer Haß galt, obschon sie sich in der Wahl der Stoffe gar nicht weit von ihr entfernte. Doch schon der Schotte William Dyce (1806—1864), den man den Vater des Präraffaelismus nennt, tat den entscheidenden Schritt vom Barock zur Frührenaissance, ja bis zur Gotik zurück. Er war in Italien mit Overbeck bekannt geworden und hatte von ihm entscheidende Anregungen empfangen, wie seine religiösen Bilder, die Flucht nach Ägypten, der Garten Gethsemane, Jakob und Rahel (Abb. 157), die Szene, da Johannes Maria vom Grabe Christi heimgeleitet, durch ihre frischen Farben und den Liebreiz ihrer keuschen Anmut beweisen. So zieht sich über Dyce, der auch Ruskin auf die Werke der jungen Präraffaeliten hingewiesen haben soll, eine deutlich erkennbare Linie vom deutschen Nazarenertum zu der englischen Schule hinüber; das Quattrocento war hier wie dort die Quelle der Begeisterung. Neben Overbeck hat wohl auch Führichs Innigkeit die Engländer beeinflußt, wie manche Züge bei Dyce oder bei George Richmond (1809—1896) vermuten lassen. Ford Madox Brown (1821—1893) fügte dann zu dem nazarenischen das realistische Element. Er hatte in Paris Meissonier, in Antwerpen Hendrik Leys, in Brügge die flandrischen Primitiven studiert und stellte nun in London seine von neuem Geist erfüllten Historienbilder im Parlamentshause und seine Kompositionen aus dem modernen Leben der Schablonenkunst gegenüber. Bei Brown tritt zuerst jene vertiefte Beseelung der Gesten und Gebärden auf. Wenn bei ihm Christus den Jüngern die Füße wäscht, so sollen wir schon an

157. Jakob und Rahel. Von W. Dyce. Hamburg, Kunsthalle.

158. Cordelias Erbteil. Von Ford Madox Brown.

159. Christus, das Licht der Welt. Von Holman Hunt.

der Haltung der Köpfe bei Jesus und Petrus unmittelbar den ungeheuren Eindruck empfinden, den diese Selbsterniedrigung des Heilands auf die Apostel macht. Wenn Romeo im Morgengrauen von der Geliebten Abschied nimmt, sollen wir von Julias geschlossenen Augen, von ihrer unbeweglichen Haltung, von Romeos wildem Kuß und seiner ins Leere greifenden Hand die tragische Süße der Tageliedszene auf uns überströmen fühlen. Wenn der greise König Lear seinen Fluch über Cordelia ausstößt, sehen wir eine Gruppe von leidenschaftlich bewegten Menschen vor uns, die mit den lebenden Bildern der landläufigen Shakespeare-Illustration nichts mehr gemein hat (Abb. 158). Nicht in theatralischer Verzweiflungspose, sondern in der tränenlosen Starrheit des furchtbarsten Schmerzes kniet Isolde vor dem Leichnam Tristans. Diese psychologische Eindringlichkeit steckt auch in Browns Bild des Auswandererpaares, das vom Schiffe aus die englische Küste noch einmal grüßt, und in seinem berühmten großen Gemälde der „Arbeit", das eine Anzahl charakteristischer moderner Typen zusammendrängt.

Von Brown, der selbst der Bruderschaft nicht angehörte, übernahmen die jüngeren Künstler die Hauptprinzipien ihrer neuen Lehre: den eckigen Ausdruck, die harten, ungebrochenen und unvermittelten, stets frischen Farben, die zarte Detailmalerei, die ausdrucksvolle Geste und die psychologische Vertiefung. Das alles, verbunden noch mit der nazarenischen Quattrocentofrömmigkeit, findet sich vereinigt bei Holman Hunt (1827—1909), der wiederum auf Overbeck zurückweist. Denn von einigen Jugendbildern abgesehen, deren Themata englischen Dichtern entnommen sind, gehörte fast sein ganzes Leben dem Dienste des Christentums, dem er sich mit der innigen Einfalt eines unerschütterlich gläubigen Herzens hingab. 1854 erschien auf der Londoner Ausstellung das berühmte Erstlingswerk dieser christlichen Reihe: das „Licht der Welt", Jesus als Seelensucher, der mit der Laterne in der Hand an die Häuser der Menschen pocht, daß ihm aufgetan werde (Abb. 159). Dann aber zog Hunt, Ruskins Forderung höchster Korrektheit erfüllend, nach dem Orient, um auf dem geweihten Boden Palästinas die Schauplätze der heiligen Geschichte zu studieren. Auf Grund dieser Forschungen entstanden seine Darstellungen aus dem Leben Christi, die an minutiöser Spitzpinselei das Äußerste leisten. Doch auch dieser Legendenmaler beteiligte sich an den modernen Bemühungen des Bundes; sein „Erwachen des Gewissens" ist ein Sittenbild aus der Gegenwart, in dem nach hundert Jahren Hogarths moralisierende Absichten mit starker Wirkung nachklangen.

John Everett Millais (1829—1896) endete ganz in diesem modernen Realismus. Zwar in der ersten Zeit der „P. R. B." — wie sich die Bruderschaft im Telegrammstil der englischen Abbreviatur gern bezeichnete — war gerade er es, der die Siege der Gruppe entschied.

160. Christus im Hause seiner Eltern. Von J. E. Millais.

Die Boccaccioszene „Lorenzo und Isabella" (Abb. 161) und das kostbare Bild „Christus im Hause seiner Eltern" (Abb. 160), das den Vorgang in die Werkstatt eines orientalischen Zimmermanns verlegt, gehören in der kühlen Frische ihrer Farben und den herben Linien der Kom-

161. Lorenzo und Isabella. Von J. E. Millais. Liverpool, Galerie.

162. My second sermon. Von J. E. Millais. London.

position zum Feinsten, was der Präraffaelismus hervorgebracht hat. Millais hat auch in der Folge Themata aus der Bibel, aus Dichtungen und Legenden behandelt, daneben Kostümszenen eigener Erfindungen gemalt, die am liebsten von schmerzensvoller Liebe erzählen, und bei allen diesen Arbeiten das Schulprinzip der Detailausführung treulich befolgt. Aber sein Blick war von vornherein mehr als bei den anderen auf die malerische Harmonie des Ganzen gerichtet. Und wenn er sich nun von den Lehren des Bundes bald entfernte, so brachte das neben seinem wachsenden Interesse für die Beobachtung der Wirklichkeit und des Lebens sein immer freier und breiter werdender Farbenvortrag zuwege. Im Gegenständlichen mehr als seine Genossen zum Gleichgültigen, auch zum Banalen bereit (Abb. 162), im Ausdruck der Blicke und Gebärden einfacher als sie, ist Millais, aus einem französischen Geschlecht entsprossen, das stärkste Farbentalent dieser Revolutionäre von 1848. Die gefährliche Vielseitigkeit seiner enormen Begabung hat ihn allerdings dazu verleitet, die verschiedenen Stilarten, die er beherrschte, nach Belieben miteinander wechseln zu lassen und gelegentlich sogar die Niederungen des Trivialen aufzusuchen; aber immer deutlicher ward doch sein Streben, die Farbenskala seiner Palette und den Gesamtton seiner Bilder zu verfeinern. Er hat sich dabei an der kühlen Zurückhaltung des Velazquez geschult, und graue, schwarze, rosa, hellblaue Töne spielen nun bei ihm eine große Rolle. Sie tauchen in dem bekanntesten Bilde der siebziger Jahre, der „Nordwestlichen Durchfahrt", auf, in der ein alter Seemann den Ruhm Englands zu künden hat, sie beleben Millais' Landschaften, und sie befähigten ihn, ein bedeutender Porträtist zu werden (Abb. 163). Auch bei ihm ist der Katalog der Bildnisse zugleich eine Liste der berühmtesten Engländer seiner Epoche. Ruskin und Carlyle, Gladstone und sein Gegner Disraeli, Henry Irving und Arthur Sullivan, Kardinal Newman und Lord Salisbury erscheinen vor uns.

Anders als Brown, Hunt und Millais ist Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) niemals realistischen Versuchungen erlegen. Im Gegenteil: er geriet von der naiven Schlichtheit der Quattrocentisten immer tiefer in die romantische Traumwelt hinein, die für uns das Erbe des Präraffaelismus geblieben ist. So steht er ganz allein. Das schmerzensvolle Sehnen der Phantastik Blakes, die Religiosität der Dyce und Hunt, die Herbheit der Jugendarbeiten Millais', der gesteigerte Gefühlsausdruck bei Brown finden wohl bei ihm einen Wiederklang. Aber das alles wird aufgesogen von der eigentümlichen Empfindungswelt dieses Malerpoeten. Das christliche Element mischt sich bei Rossetti, dem Italiener, dem Katholiken, mit einer mystischen Note und zugleich mit einer schwülen Erotik. Das Sentimentale steigert sich zu schmachtender Trauer, das

Träumerische zum Somnambulen. Große dunkle Augen starren seherhaft ins All, als durchschauten sie die Verwandtschaft von Traum und Tod und sexueller Ekstase, von der schon die deutschen Romantiker phantasiert hatten (Abb. 164). Blasse, schlanke Hände mit zarten, zerbrechlichen Fingern verschränken sich in eckigen, preziösen Linien, halten eine Blume, einen Spiegel, ein kostbares Gefäß. Über hochaufgeschossenem, hüftenlosem Körper trägt ein starker Hals, der sich verlangend emporreckt, einen schmalen Kopf von edlen Linien, der von flutenden Wellen schimmernden Blondhaars oder dunkler Locken umrauscht ist. Zwei schöne Engländerinnen, Miß Elisabeth Siddal, Rossettis Geliebte und wenige Jahre lang seine Gattin, und neben ihr Mrs. Morris, sind die Modelle dieser Gestalten, die wohl schon auf dem König Lear-Bilde Browns sich ankündigten, aber ihre typische Prägung erst jetzt erhalten. Auch im Werke Rossettis selbst macht dieser Typus eine Entwicklung durch. Erst in den Anfängen steckt er bei den Marienbildern, bei denen der begeisterte Vorkämpfer der „Early Christian Art" einsetzte. Dann wächst er zu großer Schönheit empor in den erotischen Szenen aus der Tristan- und Artussage, aus mittelalterlichen Romanen und Legenden und aus dem Decameron. Er steigert sich noch in den Bildern nach Dante, dessen Namen Rossetti trug, in dessen hoher Geisteswelt er aufgewachsen war, und dessen Liebesschicksal ihm nach Elisabeths frühem Tode wie eine Vorahnung seines eigenen erschien (Abb. 165). Seine höchste Staffel erreicht dieser präraffaelitische Frauentypus in den Werken der letzten Epoche, in denen nur einzelne Gestalten — Monna Vanna, Proserpina, Beata Beatrix, Astarte Syriaca, Fiammetta, Venus Verticordia, Lilith oder Desdemona oder anders genannt — erscheinen, die Fiesoles und Botticellis unschuldsvolle Anmut mit exaltierten Stimmungen mischen wollten. Die Farbe, die von vornherein mit starken Akkorden die dekadenten Poesien begleitet, möchte nun in den Tönen üppiger Giftblumen leuchten und wird dabei immer äußerlicher in ihren Wirkungen.

163. J. E. Millais. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Rossetti war nicht allein ein Maler. Er war auch ein Dichter, der erst im „Germ", der Zeitschrift der Bruderschaft, später in lyrischen Bändchen von hohem Reiz, mit Swinburne wetteifernd, poetische Parallelen zu seinen Gemälden zog. Er war, aus einer Familie von Künstlern stammend, der Begründer und Träger einer ganzen Kultur, die seine Nachfolger, Burne-Jones an der Spitze, systematisch zu jenem englischen Ästhetentum ausbildeten, das im letzten Drittel des Jahrhunderts einen ungeheuren Einfluß ausübte und der kunstgewerblichen Reformbewegung

164. Studie. Von D. G. Rossetti. London.

den entscheidenden Anstoß gab. Dies halb literarische, halb dekorative Element, das in Rossetti wie in den andern Mitgliedern der P. R. B. wirkte, war schließlich stärker als ihre malerisch-artistischen Qualitäten. Ihr Archaismus, so sehr er von modernem Gefühlsgehalt durchtränkt ist, bedeutet gegenüber den Taten Constables und Turners doch eine Reaktion, und so hört mit dem Präraffaelitentum die englische Malerei fürs erste auf, die Rolle der europäischen Führerin zu spielen. An ihre Stelle rückte die Kunst Frankreichs.

3. Der Realismus in Frankreich.

Es war im Jahre 1822, als im Pariser Salon der zum Franzosen gewordene Richard Parkes Bonington einige seiner Aquarelle ausstellte und eine Reihe englischer Landsleute mitbrachte, unter denen Constable vorläufig noch fehlte. Aber zwei Jahre später erschien der große Entdecker der modernen Landschaftskunst selbst mit einigen Bildern in Paris, mit ihm die bedeutendsten seiner gleichstrebenden Freunde, und es war den jungen Franzosen, die diese Werke bewunderten, als seien sie plötzlich sehend geworden. Dem stillen Streben einiger weniger Künstler, die sich während der klassisch-romantischen Epoche in die einfache Schönheit der heimischen Natur versenkt und bei diesen redlichen Bemühungen ebensowenig ein Echo gefunden hatten wie ihre Gesinnungsgenossen in Deutschland, erstand hier mit einem Schlage eine mächtige Hilfe. Nur ein kleiner Kreis von Kennern hatte sich um die Schöpfungen der Georges Michel (1763—1843), André Jolivard (1787—1851), Paul Huet (1804—1869) und ihrer

165. Dante schaut Beatrice. Von D. G. Rossetti.

Genossen, wie Camille Flers (1802—1868) oder Louis Cabat (1812—1893) bekümmert, die, gestützt auf ein erneutes Studium der alten Niederländer, die nordfranzösischen Ebenen und Küsten, die sanften Höhen und Waldungen des Montmartre und der sonstigen Umgebung von Paris malten, in der schon damals der Wald von Fontainebleau eine Rolle zu spielen begann. Nun aber ward durch Constables Vermittlung die Linie von den Holländern her weiter gezogen, in das Neuland der modernen Naturauffassung hinein, die im innigeren Verstehen der geheimen Regungen des Lichtes und der Luft und im tieferen Erfühlen der Landschaftsstimmung eine vordem ungeahnte malerische Poesie fand. Es beginnt die große Zeit des „paysage intime“, die einen Umschwung in der Kunstauffassung der ganzen Welt mit sich bringen sollte.

Das Neue, das hier auftritt und alsbald in den Werken der Meister von Barbizon, also der Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, Daubigny, Millet, seinen gewaltigen Ausdruck fand, war ein Verhältnis zur Natur, wie es frühere Jahrhunderte nicht kannten. Es ist oft darauf hingewiesen worden, wie seltsam und wie verständlich es doch wieder ist, daß gerade das Zeitalter der Riesenstädte eine Liebe zur unberührten Gotteswelt und in der Kunst einen leidenschaftlichen Hang zur Landschaftsmalerei hervorgebracht hat wie nie zuvor. Gerade die in die engen

166. Das Tal von Tiffauge. Von Th. Rousseau.

Kerker wirrer Häusergebirge verbannte Kulturmenschheit sehnt sich mit verdoppelter Lust in die Natur hinaus und findet schon in der Möglichkeit, das Auge über eine Ebene zum fernen Horizont schweifen zu lassen, einen Genuß, berauscht sich schon im Anblick des Gewordenen und Gewachsenen, nicht Gemachten und Erdachten, sieht in der freien Willkür jeder Baumsilhouette eine beglückende Abwechslung gegenüber der Regelmäßigkeit städtischer Straßen. Aber es ist mehr als eine sentimentale Naturschwärmerei, die hierbei zum Ausdruck kommt. Das Gefühl für diese Dinge steigert sich zu einer Andacht, der fast religiöse Weihe innewohnt, zu einem pantheistischen Ahnen des tiefen Zusammenhangs zwischen dem Individuum und dem All. Die träumerische Naturbetrachtung wird zu einem schmerzvollen Glück, zu einem Aufgehen der Einzelpersönlichkeit in die Einheit des kosmischen Organismus, von der sie nur ein winziges Teilchen ist. Das Geschlecht, das sich von der Kirche mehr und mehr entfernt, sieht in der Hingabe an die Natur eine Art freien Gottesdienstes, in der sich seine reinsten Empfindungen, vom Dunst des Alltags befreit, zu einem höheren und reicheren Lebensgefühl verbinden. Künstler von solcher psychischen Verfassung bedürfen keiner Besonderheit in der Landschaft, um die Seligkeit ihres Herzens ausströmen zu lassen. Gerade das einfachste, bescheidenste Thema erscheint dem Maler willkommen, um in seine Geheimnisse einzudringen, um in der liebevollen Wiedergabe seiner Licht- und Schattenreize, seiner Formkontraste, seiner atmosphärischen Besonderheiten die von der Wirklichkeit empfangenen Gefühlseindrücke in künstlerischer Läuterung mitzuteilen. Die gemalte Landschaft ist nicht mehr Kulisse für eine Szenerie von Figuren, nicht mehr dekorativer Hintergrund, nicht mehr Darstellung einer geographischen Besonderheit, sondern ein „état d'âme" des Künstlers selbst, dessen Konzentration im Bilde auch die Seele des Beschauers in eigentümliche Bewegung versetzt.

Um solcher Sehnsucht Befriedigung zu schaffen, war es nicht nötig, weit in der Welt umherzureisen, war es nicht einmal nötig, die Landschaft der Heimat da aufzusuchen, wo sie pathetisch und rhetorisch wurde. Es genügte, die Stadt so weit zu verlassen, daß ihr Lärm die

167. Das Bad der Diana. Von C. Corot.

Andacht nicht störte. Unter den Bäumen von St. Cloud, in dem benachbarten Ville d'Avray mit seinen stillen Seen, im Walde von Fontainebleau, den die französische Kunst schon vor Jahrhunderten geweiht hatte, gab es Gelegenheit genug, der Natur ins Auge zu schauen und aus ihrem ewigen Quell zu schöpfen. Wann der erste Pariser Maler nach Barbizon ausgewandert ist, hat sich noch nicht mit Bestimmtheit feststellen lassen. Sicher ist nur, daß seit dem Jahre 1830 Rousseau, Corot, Diaz und ihre Freunde sich hier zum Sommerstudium niederließen, und daß von diesem Zeitpunkt an die Wallfahrten der Künstler nach dem kleinen Neste am Rande des Fontainebleauer Waldreviers einen größeren Umfang annahmen. Wenn den deutsch-römischen Nazarenern das ehemalige Refektorium des Klosters von San Isidoro als Ort der Zusammenkunft gedient hatte, so war hier die Scheune der Ortsherberge der Schauplatz der abendlichen Konvivien. So hatte sich der Stil der Zeit geändert. Das Atelier aber war — der Wald, in dem die Freunde sich tagsüber verteilten. Dabei kam es nicht darauf an, irgendein Stück Landschaft gewissenhaft zu porträtieren, sondern sich mit seinem Geist, seinem Stimmungsgehalt zu erfüllen, sein innerstes Wesen in sich zu saugen, um sein Bild aus der Seele des Künstlers neu zu schaffen, alle lyrische Erregtheit in der subjektiven Wiedergabe des Erschauten zu entladen. So kommt es, daß diese Meister bei aller Gleichheit ihrer Gesinnung der Natur gegenüber und aller Ähnlichkeit des Empfindens in ihren Bildern doch so sehr verschieden wirken; daß ihre persönliche Handschrift sich jedem einprägt, wenn sie auch gelegentlich, wie die Pariser Centennale von 1900 mit ihren Ausgrabungen unbekannter Werke bewies, die Rollen tauschten.

Théodore Rousseau (1812—1867) ist die stärkste Erscheinung der Gruppe. Selbst erfüllt von einer unerschütterlichen Kraft des Willens, hat er die Natur am liebsten da aufgesucht, wo sie feste, kraftvolle Formen zeigte. Den Linien eines Bergzuges, einer Felsenschlucht, eines Granitblocks, eines hügligen Terrains folgte sein Auge mit leidenschaftlicher Liebe für die Plastik der Landschaft, die er in allen Stimmungen und Beleuchtungen mit männlicher, ernster Aufrichtigkeit geschildert hat (Abb. 166). Rousseaus Ruhm aber sind seine Bäume. Sie stehen

168. Waldlandschaft. Von N. V. Diaz.

in seinen Bildern wie mythische Persönlichkeiten, ihr knorriges Geäst, ihr rauschendes Laub, das Gewirr ihrer zarten Zweige, ihr mächtiger Stamm, alles erhält individuelles Leben. Es hat kein Meister je gelebt, der den Organismus eines Baumes tiefer erfaßt hätte als Rousseau. Keiner auch, der jeden einfachen Vorwurf mit solcher Wahrheit vortrug und zugleich mit solcher inneren Größe erfüllte. Seine Auffassung wie seine Farbe sind mehr episch als lyrisch, von unbestechlicher Sachlichkeit und einer Präzision, die ihn in seiner letzten Zeit sogar zu übertriebener Verehrung des Details verlockte. Es ist kein Wunder, daß ein Künstler von dieser Eigentümlichkeit die eindringlichste Wirkung als Zeichner erreichte. So stark bei Rousseau das Farbengefühl ausgebildet war, so tapfer er auch hier gegen die akademische Schulmanier focht, seine Stärke war doch sein fabelhaftes Können in der Wiedergabe des Gerüsts der Formen und Linien, die unter der farbigen Hülle der Welt ruhen, und darin konnten ihn Bleistift, Feder und Tusche noch rascher zum Ziel führen als die Palette.

Neben dem Epiker Rousseau steht Camille Corot (1796—1875), der Lyriker. Er war der älteste der Meister von Barbizon, aber sein Naturempfinden rückt ihn dem modernen Gefühl näher als alle seine Genossen. Spricht man Corots Namen aus, so denkt man an Landschaften, die erfüllt sind vom Zauber zartester Poesie, an Birken und Pappeln und Weiden, deren junge Blätter sich zitternd in lauer Frühlingsluft bewegen, an duftige Morgenstimmungen und träumerische Abendstunden, wenn der Tau in den Gräsern schimmert und ein feiner, feuchter Dunst aufsteigt, der den Konturen der Dinge ihre Festigkeit nimmt und alles wie in einen Elfenschleier hüllt, an stille Weiher, in denen sich der matt leuchtende Himmel spiegelt, ehe die

169. An der Tränke. Von J. Dupré. St. Petersburg, Akademie.

scheidende Sonne ihre letzten Strahlen abberuft, an graue Häuser und Mauern, die von grünem Baum- und Buschwerk umrahmt und umrankt sind, an weite Fernblicke durch helle Waldlichtungen, in denen die kleinen Gestalten fröhlicher Menschen auftauchen (Abb. 167). Es ist in seinen Bildern etwas von der verschwimmenden Weichheit Watteaus und Gainsboroughs, nur daß ein zarteres Licht durch das Waldrevier dringt und die schweren Farben des bräunlichen Grün und gedämpften Blau einem unsagbar feinen silbrig-grauen Ton weichen. Auch Corots Interieurs und seine größeren Figurenbilder haben dieses Silbergrau, diesen zurückhaltenden, gedämpften Klang, der alle farbigen Gegensätze zu einer wunderbaren Einheit auflöst. Allem Lauten abhold, hat er die Welt, die ihn umgab, ganz in jene unbestimmten, schmeichlerischen Farben gehüllt, die wie das Wogen musikalischer Akkorde heimlichen Stimmungen der Seele unmittelbaren Ausdruck geben. Als ein Dichter, nicht als ein Realist der Schilderung trat er der Natur gegenüber, und mehr als im Freien hat er im Atelier gemalt, aus den Studien, die er draußen gemacht, und den Traumpoesien, die sein Inneres erfüllten, Landschaftsbilder mischend, die wie holde Phantasien auf die Wirklichkeit ringsum anmuten. Das Tatsächliche, Gegenständliche ist ihm gleichgültig, nur den farbigen Schimmer, der wie ein Hauch auf den Ebenen und Wäldern, den Wiesen und Blumen und Wassern ruht, will er ablösen, gleichsam das Unmaterielle der Materie mit leichten, behutsamen Pinselstrichen auf die Leinwand retten. Corot war noch unter dem Einfluß des französischen Klassizismus herangewachsen, und noch spät erinnerten die Nymphen, die so gern durch die Schatten seiner Wälder huschen, erinnerte gelegentlich sogar die Komposition seiner Bäume an die Meister, an denen er sich zuerst gebildet. Mehrere Reisen nach Italien bestärkten ihn noch in diesen Tendenzen, und selbst der Einfluß der Engländer und Rousseaus,

170. Landschaft. Von A. Chintreuil. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

den er schon als reifer Mann erfuhr, wandelte ihn nur langsam. Als ein Fünfzigjähriger erst fand er sich ganz, und nun erleben wir an ihm das Phänomen, das uns bei großen Meistern oft begegnet: das Alter bedeutet für Corot kein Nachlassen, sondern eine fortgesetzte Steigerung der Kräfte, eine immer großartigere Entwicklung seiner Eigenart, ein Emporschweben zu immer höherer Freiheit und Leichtigkeit des malerischen Ausdrucks.

Auch Diaz (1807—1876) war älter als Rousseau. Auch er ein Poet mehr denn ein Realist, aber von anderem Holze als Corot. Der spanischen Heimat seiner Familie verdankte er nicht nur seinen klingenden Namen — Narcisso Vizilo Diaz de la Peña —, auch eine leidenschaftliche Liebe zu leuchtenden und schillernden Farbeneffekten hat diese südliche Herkunft in ihn gepflanzt. So ward seine Lieblingszeit nicht der sanfte Frühling Corots, sondern der Sommer, wenn die Strahlen der Sonne ihr Gold durch volle Blätterkronen und üppiges Gebüsch auf Baumstämme und Waldboden rieseln lassen, und der Herbst, wenn die Natur vor dem Abschiednehmen noch einmal all ihre farbigen Wunder entfaltet und glühendes Rot und Braun und Gelb den Wald in ein Märchenreich verwandeln (Abb. 168). In solchen funkelnden Feuerwerkspielen war Diaz Meister, und wenn aus seinen Landschaften nicht die tiefe Innigkeit des Naturgefühls strömt, die den Werken seiner Barbizon-Genossen ihre Macht verleiht, so weidet sich an ihnen um so mehr das Auge des Beschauers, dem seine erregten Malersinne ein prunkendes Fest bereiten. Auch in Diaz' Wäldern leben holde Nymphen und Göttinnen, aber sie sind nicht von klassischer Herkunft wie die Corots, sondern sind schon von fern den erdhafteren Frauen Renoirs verwandt, schöne und lockende Sirenchen, aus hitzigen Sommerträumen geboren, ohne weiteren Beruf, als die glühende Sonne auf ihren schimmernden nackten Gliedern oder phantastisch bunten Seidengewändern ihr Spiel treiben zu lassen. Oft räumen diese koketten kleinen Wesen anderem bunten Volk, Bauernkindern und Zigeunern, das Feld und ziehen sich aus dem Walde in Hallen und Gemächer zurück, wo ihre farbig gesteigerte und südländisch aufgeputzte Rokokopikanterie als Alleinherrscherin ihre Reize entfaltet.

171. Fest im Parke von St. Cloud. Von A. Monticelli. Sammlung André.

Jules Dupré (1812—1889) hatte mit Diaz als Maler der Porzellanmanufaktur von Sèvres begonnen. Er blieb ihm auch später nahe durch den größeren Reichtum der Palette, der beide von ihren Freunden unterscheidet. Aber Duprés dramatischer Sinn suchte andere Stoffe als die glitzernden Lichterspiele des Spaniers. In ihm ist noch der Geist der romantischen Zeit lebendig, der die Natur am liebsten feiert, wenn sie in drohenden Gewittern oder gewaltigen Farbenschauspielen den kleinen Menschen ihre Allmacht fühlen läßt. Wie Constable für England, ward Dupré für Frankreich der Maler der Wolken und des Himmels, dessen wechselnde Wunder er unablässig studierte. Selten nur hat er Interieurs gemalt. Selten auch liegt bei ihm die Landschaft im Frieden der Ruhe, den sein malerisches Genie nicht minder überzeugend zu schildern weiß (Abb. 169). Meist ist die Stille nur ein Vorbote nahender Stürme, langsam ziehen am Horizont düster graue Gebilde herauf. Aber wenn dann die Elemente ihren Tanz beginnen, der Regen niederfährt und der Sturm die Kronen der Bäume beugt, schlägt Duprés Herz höher. Das Grollen und Toben der Natur, das majestätische Pathos ihrer ungebändigten Erregungen begeistert ihn zu hinreißenden Schilderungen. Glühende Sonnenuntergänge nach Gewitterschauern, gespenstische Mondscheinszenerien mit zerrissenen Wolken und phantastischen Baumsilhouetten reizen sein Malerauge, und gewaltsam wie diese Effekte ist Duprés Farbenvortrag, der kein vorsichtiges Ausglätten und Vertreiben der einzelnen Töne kennt.

In der Nähe von L'Isle Adam, wo Dupré in der Einsamkeit die zweite Hälfte seines Lebens verbrachte, war Charles François Daubigny (1817—1878), ein geborener Pariser, herangewachsen, und das beschauliche Glück ländlichen Lebens, das er als Kind kennen gelernt hatte, gab von Anbeginn seiner Kunst das Gepräge. Daubignys Liebe galt der zufriedenen Ruhe in der Natur, die er, weniger subjektiv als die anderen Führer der Schule von Barbizon, treu beobachtend und nachschaffend wiedergibt. Corot, Diaz und Dupré suchen in der Land-

172. Aufbruch zum Markt. Von C. Troyon.
St. Petersburg, Akademie.

173. Heide in den Pyrenäen. Von Rosa Bonheur.

schaft den Widerschein ihrer eigenen Stimmungen; Daubigny versenkt sich andachtsvoll in ihre Schönheit. Realistisch gesinnt, doch ohne die wuchtige Kraft Rousseaus, begnügte er sich damit, die Herrlichkeit weiter Ebenen, malerischer Weiher und Flüsse, buschiger Ufer, wogender Kornfelder und Wiesen in das Viereck eines Bildes zu bannen. Blühende Obstbäume, sanfte Hügelwellen, das ist seine Welt, der Frühling vor allem ist seine Jahreszeit, aber er feiert ihn nicht wie Corot in ätherisch-zarten lyrischen Gedichten, sondern preist ihn bürgerlicher als die frohe Zeit des Blühens (Tafel V). Daubigny ward nicht müde, das sanfte Wehen der lauen Lüfte über der erwachenden Natur, die hoffnungsvolle Stimmung des Lebens auf dem Lande, bevor der Sommer die Glutlasten seiner Hitze nieder senkt, dem feuchten Duft über dem frischen Grün von Gräsern und Büschen in liebevoll durchgearbeiteten Bildern, rasch hingeworfenen Skizzen und entzückenden Radierungen festzuhalten. Nur selten ward diese idyllische Reihe durchbrochen, etwa wenn der Meister einmal ausnahmsweise die Öde des Winters malte, oder wenn ihn auf einer Fahrt über die Alpen die heroische Landschaft Italiens anlockte. Überall aber bleibt er der

Ch. Fr. Daubigny: Landschaftsstudie.

Dresden, Privatbesitz.

174. Schafstall. Von Ch.-E. Jacque. St. Petersburg, Akademie.

eifrige Verkünder der ewigen Schönheit der Natur, der keine höhere Aufgabe kennt, als seiner Herrin zu dienen und dann bescheiden zurückzutreten. Bei keinem der großen Fontainebleauer wird die Linie, die ihre Kunst mit der niederländischen Landschaft des siebzehnten Jahrhunderts verbindet, so deutlich wie bei ihm.

Neben diesen Großmeistern der Schule von Barbizon steht eine ganze Schar weniger bekannter Künstler, die ihren Lehren folgten und sich oft ebenbürtig neben sie stellten. Antoine Chintreuil (1814—1873) ist der bedeutendste dieser Männer „ersten Ranges zweiter Ordnung", um ein hübsches Wort Herman Grimms zu gebrauchen. Er hat am liebsten, Daubigny nacheifernd, den Duft der Ebene und das Spiel des Sommerlichts auf den Feldern gemalt (Abb. 170), aber auch düstere Stimmungen festgehalten, die an den Romantismus Duprés streifen. Adolphe Monticelli (1824—1886) knüpft an die funkelnden Palettenspiele Diaz' an, aber es verbinden ihn auch noch Fäden mit dem Kolorismus des Delacroix. Beider Anregungen hat er, ein Meister im Erfinden glühender Farbenphantasien, bis zur äußersten Folgerung geführt; die Landschaft der Fontainebleauer verwandelt sich bei ihm, von zierlichen Figürchen in bunten Gewändern belebt, in einen malerischen Zaubergarten, in dem die Farbe zu eigener Ergötzung ihre schimmernden Tänze aufführt (Abb. 171). Jean-Alexi Achard (1807—1884) trat in seiner Kunst Rousseau nahe, François-Louis Français (1834—1897), der schon einer jüngeren Generation angehört, etwa zwischen Corot und Daubigny. Zu selbständiger Bedeutung neben den Landschaftern aber rückte der große Tiermaler des Kreises auf: Constant Troyon (1810—1865). Die Fontainebleauer wären nicht die Nachfolger der alten Niederländer gewesen, wenn sie nicht auch den Tieren ihre Liebe entgegengebracht hätten. Überall tauchen bei ihnen wandernde Herden oder Weideplätze mit grasendem Vieh auf. Aber das alles ist doch zu sehr Teil der Landschaft, um selbständige Bedeutung zu beanspruchen. Auch bei Troyon besteht zwischen der Landschaft, die deutlich Rousseaus Einfluß verrät, und den Gruppen

175. Der Säemann (1850). Skizze von J. F. Millet.

der Ochsen, Kühe und Schafe ein inniger Zusammenhang; doch die Leiber der Tiere wachsen in mächtigen Umrissen zu monumentalen Gestalten empor. Man denkt an Cuyp beim Anblick dieser ruhenden oder fürbaß trottenden „schleppfüßigen Rinder", die sich als schwere Massen über die weitgestreckte, von Baumgruppen und Weihern unterbrochene Ebene bewegen, während ihre fetten Glieder vom schimmernden Licht des Morgens oder der sinkenden Nachmittagssonne getroffen, vom feuchten Dunst des Herbstnebels umspielt werden (Abb. 172). Den Höhepunkt seiner kraftstrotzenden, durch eine prachtvolle Malerei ausgezeichneten Schilderungen erreichte Troyon in dem großen Bilde der „Boeufs se rendant au labour" (1855) im Louvre. Diese urtümliche Wucht erreichte keiner seiner Nachfolger wieder. Weder Rosa Bonheur (1822 bis 1899), obschon sie, als die männlichste Malerin, die je gelebt, in ihrer Frühzeit Tierbilder von außerordentlicher Kraft und Lebendigkeit geschaffen und später im Kunsthandel, namentlich auch im überseeischen, eine so große Rolle gespielt hat, daß sie den herberen, dem Publikum weniger verständlichen Meister in Schatten stellte (Abb. 173). Noch Emile van Marcke (1827—1890), Troyons persönlicher Schüler, der als Landwirt das Vieh selbst züchtete, das er malte. Noch Charles-Emile Jacque (1813—1894, Abb. 174), der vorzügliche Schafmaler und Radierer, der später in seinem deutschen Schüler Albert Brendel einen Doppelgänger erhielt.

Mit Jacque zusammen erschien im Sommer 1849 in Barbizon der Künstler, dessen Ruhm bald den aller anderen Mitglieder der Kolonie überstrahlen sollte: Jean-François Millet (1814—1874), der große Entdecker der modernen Bauern- und Arbeiterwelt für die Kunst. Mit Millet hält die menschliche Gestalt Einzug in die intime Landschaft der Fontainebleauer, nicht um als Staffage die Stimmung ihrer Wiesen und Bäume zu verdeutlichen, sondern um den Ausdruck ihrer neuen Naturauffassung in den Ausdruck einer neuen Weltanschauung zu steigern. Als Bauer unter Bauern war Millet in dem normännischen Dorfe Gruchy bei Cherbourg, nahe der Küste, geboren und aufgewachsen. Es war seine eigenste Welt, deren Prophet er wurde, als er, nach allerlei tastenden Anfängen in Paris, wo er sich durch Nachahmungen graziöser Rokokovorbilder im Geiste Bouchers und Fragonards zu ernähren versuchte, im Revolutionsjahre 1848 den ganzen Plunder der Konvention in weitem Bogen von sich

schlenderte und zu dem Bauernmaler wurde, den wir verehren. Nicht als ein Städter, der wie die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts an der Plumpheit der Bauern seinen Spaß hat oder, wie die Herrchen und Dämchen der Puderzeit, zur Ergötzung seiner Mußestunden ins bebänderte Schäfer- und Hirtenkleid schlüpft, auch nicht als ein sozialistischer Ankläger, der die Armut und Not des Landarbeiters den Ausstellungsbesuchern mahnend ins Gewissen ruft, ist Millet an diese Stoffe herangetreten, sondern als ein Epiker des bäuerischen Lebens und der Arbeit (Abb. 176). Er hat seine Menschen nicht verschönt und nicht theatermäßig zurechtgeputzt, sondern sie in ihrer Einfachheit, in ihrer bäurischen Schwere, in ihrer Dumpfheit und Häßlichkeit mit rücksichtslosem Wahrheitssinn geschildert. Ihre groben Kittel und Hemden, ihre verschossenen Mäntel und derben Holzschuhe sind so echt wie ihre von der Sonne gebräunten, von Sorgen durchfurchten Gesichter, ihre schwieligen, schwer herabhängenden Hände. Aber zugleich hebt Millet seine Gestalten unmerklich empor zu großen Personifikationen der Arbeit überhaupt, zu Verkörperungen ihres ganzen Standes. Das Individuelle wächst ungezwungen ins Typische hinein, das Realistische ins Monumentale. Von dem ersten dieser Bilder, dem „Kornschwinger" (1848) an haben Millets Schöpfungen diesen großen, feierlichen Zug, erklingt aus ihnen das hohe Lied der arbeitenden, dienenden, Werte schaffenden Menschheit. Die primitive, seit Jahrtausenden kaum veränderte Tätigkeit des Bauern, der die mütterliche Erde bebaut und in harter Fron der Natur sein tägliches Brot abkämpft, wird fast zum Symbol aller Mühsal, mit der das Geschlecht der Evakinder zu kämpfen hat, seit ihm das Paradies verschlossen ist. Der Säemann (Abb. 175) und die Ährenleserinnen, die auf dem kahlen Felde hurtig ihre Pflicht tun, die Hirten und Hirtinnen, die unbeweglich zwischen ihren grasenden Herden aufragen, der Winzer und der Landmann, die in der Arbeit Rast machen und stumpf mit offenem Munde vor sich hinstarren, der Bauer, der nach erledigtem Tagewerk sein Gerät zusammengestellt hat und den Rock anzieht, die Holzfäller und Kartoffelleger und Wäscherinnen (Abb. 177), die Frauen, die ihre Kinder auf dem Arm halten oder die Hühner füttern, das junge Bauernpaar des zu ungeheurem Preise nach Amerika verkauften, spät erst nach Paris zurückgelangten „Angelus", das beim fernen Ton der Abendglocken die Häupter fromm zum Gebet neigt — sie alle haben jenen Zug, der ihnen eine besondere Weihe gibt. Millet kennt die Härte des Berufs, dem diese Menschen untertan sind. Aber er kennt auch die ethische Macht und die Hoheit der Arbeit. Nicht daß der ernste, aller Lüge abholde Mann solchermaßen dem ergriffenen, von niederdrückenden Gedanken erfüllten Beschauer wohlfeile Beruhigung schaffen wollte — es ist der Stolz des geborenen Bauern, der

176. Der Gang zur Arbeit. Von J. F. Millet.

177. Wäscherinnen. Zeichnung von J. F. Millet.

sein Werk verklärt. Was Millet hier gab, war etwas völlig Neues und hatte auch die erst befremdende und Kopfschütteln weckende, dann aufrüttelnde und hinreißende Wirkung, die allem Neuen in der Kunst innewohnt. In dieser homerisch-biblischen Welt war so wenig Raum für freundliche Genreszenen wie für dramatische Theatereffekte. Der Eindruck, den sie macht, fließt rein aus ihrer Existenz, das Stoffliche geht in der künstlerischen Darstellung auf. Der Schwerpunkt des Ausdrucks liegt dabei nicht eigentlich in der Farbe, deren Vortrag bei Millet oft etwas Mühsames hat. Seine Stärke liegt mehr in der Erfassung der Lichtprobleme und in der Zeichnung, in der majestätischen Silhouette der über den Horizont aufragenden Figuren, in dem souveränen Geist, mit dem urtümliche Bewegungsmotive mit großen Linien gepackt und festgenagelt sind, in der wirkungsvollen Verteilung großer Schattenmassen. Seine Kunst ist weder auf große farbige Effekte noch auf den malerischen Reiz des bewegten Lebens gestellt, sondern auf einen ausgesprochenen Sinn für das Plastische, Beharrende (Abb. 178). So nimmt es nicht wunder, daß sich in seinen Pastellen und Zeichnungen Gehalt und künstlerische Mittel oft restloser decken als in seinen Gemälden, daß unter den Künstlern, die seine Lehren über alle Länder weiter trugen, neben bedeutenden Malern, wie Israëls, Segantini, Liebermann, ein großer Bildhauer: Constantin Meunier, an erster Stelle steht. Dennoch ist Millet auch als Interieurmaler und Landschafter ein Meister und Bahnbrecher gewesen. Seine Bauernstuben, in deren Halbdunkel das Licht des Tages durchs Fenster dringt, seine eng umzäunten Höfe und Gärtchen sind die rechten Wohnstätten seiner stillen Menschen. Seine Äcker, Felder und Weideplätze, die sich ins Endlose zu dehnen scheinen, sind der Schauplatz ihrer ernsten Arbeit. In diesen Bildern waltet ein tiefer, pantheistischer Zusammenhang zwischen der Natur und dem Menschen, der als ein Teil des Bodens erscheint, auf dem er steht und den er pflügt. Oft übernimmt sogar das

178. Hagar und Ismael. Von J. F. Millet. Haag, Sammlung Mesdag.

landschaftliche Motiv die Herrschaft. Öde dehnt sich der Acker, das blasse Licht des Abends füllt den weiten Raum, nur eine Egge oder ein Pflug, dessen Eisenglieder wie ein geheimnisvolles Wahrzeichen aufragen, erinnert an die fleißigen Hände, die sich tagsüber hier gemüht. Ein dunkler Krähenschwarm fliegt auf, und es ist, als schauere der Herbstwind über die Wellen des aufgewühlten Erdreichs. Millet zuerst hat den verschlossenen Reiz dieser unverbrauchten Themata erkannt. Die intime Landschaftsmalerei der Fontainebleauer ist hier bei ihrer äußersten Konsequenz angelangt.

Mit Millet haben wir ein neues Gebiet betreten: zu dem modernen Naturempfinden tritt der Gedanken- und Gefühlsinhalt des modernen Lebens, der in Frankreich wie überall nach der Herrschaftsperiode des Klassizismus und der Romantik neu erobert werden mußte. Nur eine kleine Gruppe von Künstlern hatte auch während der Revolution und des Kaiserreichs, unbeeinflußt von der akademischen Strömung, an den alten Überlieferungen festgehalten und ihre Zeit schlecht und recht im Bilde abgespiegelt. Léopold Boilly (1761—1845), der mit nicht geringem Können das Leben des Volkes und das Gewühl der Pariser Massen in den Jahren der Staatsumwälzung schilderte, ragt unter ihnen hervor. Die Vertreter der „großen Malerei" verachteten das moderne Leben und seine Menschen, die sie allenfalls beim Porträt zu Worte kommen ließen. Nur in seinem „Marat" war David dazu herabgestiegen, ein Werk aus der erregten Stimmung der Zeit heraus zu schaffen, die er erlebte. Die ersten, die das Antlitz der veränderten Welt für die Zukunft festhielten und eine Schilderung ihres Treibens in großem Umfang versuchten, waren die Zeichner und Karikaturisten, deren rasch hineilender Stift sich der strengen Kontrolle der offiziellen Kunst entzog. Sie bilden eine Kette, die von der Revolution bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts reicht und so zwischen dem Ende der Rokokomalerei und dem Beginn der modernen Kunst eine Verbindung herstellt. An der Spitze steht Carle Vernet (1758—1836), der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers, der die Incroyables und Merveilleusen, die Stutzer und Gecken des

179. Ein Kavalier in Verlegenheit. Von Carle Vernet.

Salons und des Sportlebens, oft mit etwas lustiger Übertreibung, doch stets treu abkonterfeite (Abb. 179). Neben ihm stand Louis Philibert Debucourt (1755—1832), der liebenswürdige Chronist des Directoire, der in seinen reizenden Farbenkupfern so prickelnd von dem Pariser Getriebe vor dem Beginn des Kaiserreichs erzählte (Abb. 181). In der Napoleonischen Zeit macht sich dann das militärische Interesse geltend; es ist die Epoche der Soldatenzeichner, unter denen Charlet und Raffet (s. o. S. 85 u. 86) die Avantgarde bilden. Wie diese Meister des Militärbildes, benutzen auch die Karikaturisten, die unter dem Kaiserreich ein wenig in Schach gehalten wurden, sich aber in der Restaurationszeit bald für die aufgezwungene Untätigkeit schadlos hielten, die neue Technik der Lithographie. Die Leichtigkeit, mit der der Steindruck die persönliche Handschrift des Künstlers in ungezählten Vervielfältigungen zu verbreiten imstande ist, führte in Verbindung mit den öffentlichen Zuständen unter den heimgekehrten Bourbonen und namentlich unter Louis Philipp zu einer Blüte der gesellschaftlichen und politischen Karikatur, die selbst Frankreich später nicht wieder erreicht hat. Der Führer der ausgezeichneten Künstler, die jetzt als witzige und übermütige Geschichtsschreiber ihrer Zeit auftraten, war Henri Monnier (1805—1877), der Vater des unvergänglichen „Joseph Prudhomme", des Altpariser Philisters, der eine Übersetzung von Müller und Schulze ins Französische darstellt. Einen Mittelpunkt für die zahlreichen Talente auf diesem Gebiet bildete alsbald Charles Philippons Journal „La Caricature", dem sich kurz darauf der „Charivari" und später, unter der zweiten Republik, das „Journal pour rire" anschloß, das unter Napoleon III. den pikanteren Titel „Journal amusant" annahm. Hier trat Grandville (Jean Ignace Isidore Girard, 1803—1847) auf, der sich in seinen „Scènes de la vie privée et publique des animaux" auch dem zu neuem Leben erwachten Holzschnitt

180. Der Sonntagsreiter. Von P. Gavarni.

181. Menuett. Von L. Ph. Debucourt. Radierung.

zuwandte und in diesem Buche seine berühmten Menschenfiguren mit Tiermasken veröffentlichte — also ein Widerspiel zu den Teufeleien, mit denen später Ibsens Bildhauer Rubek sich an den Menschen rächte. Hier erschien Paul Gavarni (1801—1866), in dessen Lebenswerk die graziösesten Schilderungen der eleganten und lustigen Pariser Welt, der jeunesse dorée und ihrer Dämchen, der Studenten, Künstler, Schauspielerinnen, Modegecken (Abb. 180), der Salons und der Maskenbälle mit unerbittlichen Darstellungen des furchtbarsten Großstadtelends und des verkommensten Lasters wechseln, die fast wie Vorboten von Rops' Satanismen erscheinen. Eine Reise nach London, von wo schon Géricault lange vor ihm eine Folge ähnlicher Blätter mitgebracht hatte, bestärkte Gavarni noch in der Neigung zu diesen Stoffen. Er begegnet sich darin mit den unheimlichen Zeichnungen von Constantin Guys (1805—1892), der die elegante Welt von Paris wie eine Gesellschaft von Puppen und Schemen aufmarschieren ließ und Lau-

182. Wir sind alle Ehrenmänner. Von H. Daumier.

trecs armselige Kokotten vorwegnahm. Der Größte dieses Kreises aber, zugleich einer der größten französischen Künstler des ganzen Jahrhunderts, war Honoré Daumier (1810 bis 1879). Man hat ihn den „Michelangelo der Karikatur“ genannt, und dieses Wort greift nicht zu hoch. Denn in seinen Spottblättern auf die Stützen der Gesellschaft, die Richter, Politiker, Advokaten, reichen Bürger, Geschworenen (Abb. 182), in seinen harmloseren Verulkungen aller der Gestalten, die das Pflaster von Paris traten, in seinen Zerrbildern der antiken Götter und Heroen, die dem Klassizismus den Todesstoß versetzten und Jacques Offenbach vorarbeiteten, in seinen grausamen sozialkritischen Berichten von Szenen der Armut, der Not, des verzweifelten Elends lebt eine Wucht und ein hinreißender Schwung der Linie, die gar nicht anders zu bezeichnen sind. Die Karikatur erhebt sich hier weit empor über das Tagesdasein, das ihr sonst beschieden ist, und wird zu einer monumentalen Darstellung zeitgenössischer Geschichte, der die Übertreibung der charakteristischen Züge einen seltsamen Reiz verleiht. Daumiers Blätter von „Robert Macaire“, dem geldgierigen Bourgeois, bilden ein satirisches Strafgericht über die verrottete Welt des Bürgerkönigtums, gegen das Hogarths Moralitäten zaghaft wirken. Und der gleiche grandiose Rhythmus der Bewegung lebt in Daumiers Gemälden, die nach langer Vergessenheit erst auf der Weltausstellung von 1900 wieder zum Vorschein kamen und staunende Bewunderung weckten. Sie stehen den Zeichnungen nicht nach in der hohen Kraft des Stils, in der wunderbaren Sicherheit der zusammenfassenden Linien, die alles Kleinliche verachten, aber sie gehen weit über sie hinaus durch eine Reife des malerischen Ausdrucks, den keiner der Zeitgenossen mit Daumier teilt. In breiten, mächtigen Strichen, mit einer unvergleichlichen Kunst, scharf konzentrierte Lichtstrahlen in dämmeriges Halbdunkel

183. Auf der Ausstellung. Von Cham.

184. Vor dem Fest. Von A. Grevin.

Honoré Daumier: Die Wäscherin.

Paris, Privatbesitz

185. Karikatur. Von Gustav Doré.

zu leiten, durch diese Beleuchtung die Charakteristik der Gruppen und Figuren zu verstärken und zugleich den Zauber der weichen Farbenakkorde zu erhöhen, mit einer impressionistischen Verve, die es mit jedem Modernen aufnimmt, sind diese Szenen aus dem Gerichtssaal, von der Straße (Tafel VI), aus dem Künstleratelier, aus der Eisenbahn, aus dem Zirkus gemalt. Daumiers Darstellung des eingebildeten Kranken geht in der ungeheuren parodistischen Schlagkraft, die sie zu einem Weltbild menschlichen Wahns steigert, fast über Molière hinaus. Seine „Volksbewegung auf der Straße" ist in der unwiderstehlichen Macht der Linie, mit der das Vorwärtsstürmen der Menge geschildert ist, das großartigste Revolutionsbild, das je geschaffen wurde. Sein Theaterbild „Das Drama" hat das geheimnisvolle Fluidum, das von der Bühne auf die Massen ausgeht, mit einer Gewalt gepackt, die keinem andern gelungen ist. Es ist festgestellt, daß Millet, der in der Feinheit des koloristischen Empfindens weit hinter Daumier zurücksteht, viel von ihm in der Kunst lernte, Motive des alltäglichen Lebens mit innerer Größe zu erfüllen, nicht durch ein theatralisches Arrangement oder durch ein Projizieren der Welt des neunzehnten Jahrhunderts auf die Renaissancekunst, sondern durch ein vertieftes Erfassen ihres Wesens.

So ist um das Jahr 1850 ein neues Element in die französische Kunst gekommen: die Ideen der Zeit haben ihren Einzug gehalten. Und sofort macht sich auch, durch die politische Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts in den Vordergrund geschoben, das soziale Interesse bemerkbar, das von nun an ab jahrzehntelang wach bleibt. Das alles gibt der Kunst ein neues und frischeres Lebensgefühl und wirkt so über das Stofflich-Inhaltliche, das zuerst von der Bewegung berührt wird, weit hinaus auf ihre ganze Entwicklung. Die Zeichner bleiben auch weiterhin die gewissenhaftesten und fleißigsten Chronisten der Zeit. Während des zweiten Kaiserreichs ist es namentlich der geistreiche Cham (Graf Amadée de Noë, 1819—1879), der alles, was das Pariser Leben jener tollen Epoche des Rausches und Genusses ausmacht, bis zur Weltausstellung von 1867, ihrem glänzenden Schlußakkord (Abb. 183), in Lithographien und Holzschnitten ohne Zahl festhält. Daneben vereinigt Nadar (Felix Tournachon, geb. 1820) alle Persönlichkeiten, die sich in der Öffentlichkeit breitmachen, in glänzenden Porträtkarikaturen, feiert Marcellin (Emil Planat, 1825—1887) die Eleganz der vornehmen Gesellschaft, erzählt Alfred Grévin (1827—1892) von dem Reiz der Pariser Frauen aller Schattierungen, am liebsten freilich von den leichten Schönen, die den Ballsaal und den Spielsaal, die Rennplätze und die Modebäder bevölkern (Abb. 184). Auch Gustav Doré (1833—1883) kam, ein halbes Kind noch, unter die Karikaturisten jener Tage (Abb. 185), um dann zur modernen Holzschnittillustration abzuschwenken.

186. Die Lerche. Von J. Breton.

Auch die Malerei gab bald in weiterem Umfang von der neuen Wandlung Kunde. Aber bei den kleineren Talenten, etwa bei Jules Breton (1827—1906), der mit mehreren anderen Millets gewaltige Bauernwelt zur Erzählung freundlicher Dorfnovellen verwertete (Abb. 186), oder bei Octave Tassaert (1800—1874), der die Konjunktur des „sozialen Gewissens" zu allerlei Elends- und Unglücksschilderungen von realistischer Eindringlichkeit ausnutzte, beschränkte sich der Fortschritt auf die Erweiterung des Stoffgebiets. Es war Gefahr vorhanden, daß sich der Inhalt ungebührlich vordrängte und die Entwicklung der Malerei in ihren eigensten Interessen: in der Ausbildung des farbigen Ausdrucks, hemmte. Doch vor dieser Gefahr bewahrte die Franzosen der gute Geist ihrer Kunst. Er sandte ihnen gerade im rechten Augenblick den Retter: das Genie Gustav Courbets (1819—1877).

Man nennt Courbet gern den Vater des modernen Realismus, und man hat insofern ein Recht dazu, als er zuerst in großem Stil die absolute Objektivität in der Schilderung der Wirklichkeit und der Natur gepredigt hat. Die beiden großen Manifeste seiner Kunst, die im Salon von 1851 Stürme des Widerspruchs und der Begeisterung entfesselten: die „Steinklopfer" (die nach längerer Wanderschaft in die Dresdener Gemäldegalerie gelangt sind, Abb. 187) und das „Begräbnis in Ornans", zeigen, mit welcher Konsequenz er hierbei vorging. Niemand, auch Millet nicht, hatte Arbeitergestalten bei ihrem schweren Tagewerk mit so unverblümter Wahrhaftigkeit dargestellt, niemand eine Gruppe Bauern so unmittelbar, ohne eine Spur der mildesten Verschönerung, vom Lande selbst auf die Leinwand entboten. Vier Jahre später, zur Weltausstellung von 1855, als Courbet von der Jury schlecht behandelt wurde, entfaltete er in einer Sonderausstellung, für die er sich rasch einen improvisierten Holzbau errichten ließ — ähnlich wie Rodin es 1900 tat —, an der ganzen Reihe seiner bisherigen Hauptwerke sein Programm. Da sah man neben den noch tastenden Versuchen der ersten Zeit in einer großen Serie die Dokumente seines Realismus, weitere Szenen aus seiner Vaterstadt Ornans, einem kleinen Orte der Franche-Comté in der Nähe von Besançon, das figurenreiche „Atelier", das in einer „realen Allegorie" sieben Jahre seines künstlerischen Schaffens versinnbildlichen sollte, indem es auf einer riesigen Fläche Courbets Modelle, die Porträts seiner Freunde und die charakteristischen Figuren seiner Gemälde vereinigte, dann die Anfänge seiner Aktmalerei, das ungemein frische Bild „Bonjour, Monsieur Courbet" (die Begrüßung des Künstlers, der im Reisekostüm, den Ranzen auf dem Rücken, daherkommt, durch einen Mäzen seiner Heimat, Abb. 188), mehrere Landschaften und Porträts. Zugleich ward, was hier durch die Tat dargelegt war, durch das Wort erläutert, indem Courbet vor der Öffentlichkeit seine künstlerische Überzeugung in lärmenden Artikeln verfocht, die nach der entschiedenen „Negation des Ideals" von der Malerei nichts als die Darstellung

187. Die Steinklopfer. Von G. Courbet. Dresden, Gemäldegalerie.

188. „Bon jour, Mr. Courbet". Von G. Courbet.

solcher Dinge forderte, die „sichtbar und berührbar sind". Courbets Realismus schien ihm selbst aufs innigste verbunden mit seiner politischen Anschauung. Er bekannte sich offen als Sozialist, Demokrat und Republikaner, als „Anhänger jeder Revolution", und seine Malerei als eine im Prinzip und in der Betätigung ausgesprochen „demokratische Kunst". Indessen diese Deduktionen, die sich überall in seinen programmatischen Aufsätzen und Heften finden, sind nichts als eine Kette von Trugschlüssen. Gewiß, Courbet war in der Politik ein leidenschaftlicher Anhänger der äußersten Linken, ja er ward im Winter 1871 Mitglied der Commune, und wenn es auch sein Verdienst war, daß der wütende Pöbel die Pariser Kunstsammlungen schonte, so konnte ihm nach der Niederwerfung des Aufstandes doch mit einem Schein von Recht der gewaltsame Umsturz der Vendômesäule zur Last gelegt werden — die unseligen Prozesse, die daraus erwuchsen, trieben ihn schließlich als einen Verbannten in die Schweiz, wo er, ein früh gebrochener Mann, bei Vevey am Genfer See aus dem Leben schied. Er war auch in der Kunst ein Revolutionär, der keine Autorität anerkannte und das Recht der lebendigen Persönlichkeit über alles stellte. Doch mit dem Charakter und dem Wesen seiner Malerei hat das natürlich gar nichts zu tun. Mag er in der Wahl des Gegenstandes oft einfachste Themata aus dem Leben des dritten und vierten Standes bevorzugt haben, mag die Wucht und Breite seines Pinselstrichs oft an derbe Plebejerfäuste denken lassen, die großartige Meisterschaft seiner Farbenkunst entzieht sich jeder Einschachtelung in die Rubriken heterogener Begriffe. Und wenn er die Phantasie verlachte, so bezog sich das lediglich auf den äußeren, stofflichen Gehalt seiner Darstellungen — die malerische Phantasie, die sich in dem schöpferischen Spiel einer persönlichen

189. Das Erwachen. Von G. Courbet. Haag, Sammlung Mesdag.

Farbenanschauung mit den Erscheinungen der Wirklichkeit äußert, fand in Courbet einen ihrer gewaltigsten Vertreter. Als ein Maler von Gottes Gnaden trat er der Natur gegenüber, nur von dem einen Streben erfüllt, den farbigen Abglanz der Dinge, durch sein Temperament gesehen, festzuhalten. Mit der naiven Weisheit eines malerischen Instinkts ohnegleichen ausgestattet, hat er von vornherein seine Bilder auf Akkorde gestimmt, wie sie nur dem feinsten Farbenempfinden gelingen. Wie er in dem Begräbnisbilde die schwarzen, roten, weißen Farbenflecke der Kostüme gegen den dunkeln Himmel und das Grün der Landschaft gestellt, in seinen wundervollen Waldinterieurs die braunen und grünen Nuancen der Bäume, Felsschluchten, Sumpfgewässer, Erdabstürze, des beschatteten Bodens, der Körper der Rehe und Hirsche zueinander abgestimmt, in seinen Marinen das schillernde Graugrün der tosenden Brandung aufgefangen, in seinen Darstellungen draller weiblicher Körper (Abb. 189) das farbige Leben der zitternden Haut und des warmen, atmenden Fleisches mit einer Sinnlichkeit verfolgt hat, die in ihrer Ungeniertheit auch vor dem Ordinären nicht zurückschreckte, wenn es künstlerisch ergiebig war, wie er den fetten Boden fruchtbarer Äcker und die leuchtenden Leiber feister Ochsen und Kühe wiederzugeben wußte, das sind malerische Leistungen, die sich den Großtaten der alten Meister ebenbürtig an die Seite stellen. Nach geistigem Gehalt darf man bei Courbet nicht forschen. Wo es etwa im Porträt darauf ankam, die psychologische Charakteristik eines feiner organisierten Kopfes zu geben, versagt er sofort. Aber auch dann ist seine Farbe von höchstem Interesse.

190. Die Zauberin. Von Ch. Gleyre.

Seine gesunde, erdhafte Malerei verliert keiner Aufgabe gegenüber ihre Sicherheit, sie ist zarten und leichten Tonwerten ebenso gewachsen wie schweren und massiven, wenn sie gleich die letzteren lieber aufsucht: neben dem finsteren Ernst des „Begräbnisses“ steht die Grazie des „Ateliers“. Sie schwelgt in der Zusammenstellung dunkler Farbenwerte, in denen ein samtnes Grün, ein tiefes Schwarz, ein saftiges Braun, ein gedämpft glühendes Rot nebeneinander liegen, aber sie weiß auch die Geheimnisse leichter grauer Lufttöne, weißblauer Himmelsfarben, hellgelber Sommerreflexe zu ergründen. Die Asphaltkruste, die manche seiner Arbeiten überzieht, die auch Hauptwerke seiner Hand, namentlich solche großen Formats, wie die Steinklopfer, den durchgehenden Schimmel, das grandiose Bild der Ringer auf dem Rasen eines freien Sportplatzes, deutlich von der Art scheidet, in der später die Impressionisten ähnliche Freilichtprobleme lösten, weicht oft genug einer klaren und feinen Helligkeit, die Courbet dann wieder deutlich als Vorkämpfer Manets charakterisiert. Das „Bonjour, Monsieur Courbet“ von 1854 ist so zart und licht, daß ihm aus den gleichzeitigen Werken der Pariser Kunst sicherlich nichts an die Seite zu stellen ist. Und in den späteren Jahren Courbets, bis zu seinem Zusammenbruch 1871, dem nur noch eine schwächere Nachlese folgt, kehren diese freien, leichten Töne immer öfter wieder. Auch die Einheit seiner Bilder wird in den sechziger Jahren immer großartiger und reifer, und die letzten Akte, Landschaften und Meerbilder dieser Epoche, zeigen ihn im Besitz eines so mächtigen, souverän zusammenfassenden malerischen Ausdrucks, daß sie in die Reihe der größten künstlerischen Leistungen des ganzen Jahrhunderts einrücken. Sein persönlicher Stil erscheint hier, von allen verwirrenden Nebeneinflüssen befreit, in reinster Kraft und Hoheit.

Doch alle die Meister aus der Zeit des zweiten Kaiserreichs, die wir bisher nannten, und die in den Augen des Historikers dieser Epoche das Gepräge geben, die Rousseau, Corot, Millet, Courbet und ihre Freunde, sind nicht die Künstler, die im Paris Napoleons III. das große Wort führten. Sie machten wohl Aufsehen, aber von Erfolgen, die ihrer Bedeutung entsprochen hätten, kann man nicht reden. Ihr Weltruhm wie ihr Einfluß auf die europäische Entwicklung setzt frühestens am Schluß ihres Wirkens, bei manchen erst nach dem Tode ein, und mehr als einer von ihnen ist nach einem Leben voll Entbehrungen als armer Teufel gestorben, während der Kunsthandel später die Preise seiner Bilder in phantastische Höhen hinauftrieb — das typische Schicksal der großen Neuerer des neunzehnten Jahrhunderts. Die Gunst des Publikums und der maßgebenden Kreise im Staate aber war in Frankreich wie in allen anderen Ländern mehr den gefälligen Talenten zugewandt, die zu begreifen kein tieferes Kunstverständnis erforderlich

191. Die Römer der Verfallzeit. Von Th. Couture. Paris, Louvre.

war. Dabei darf man allerdings nicht vergessen, daß auch diese zweite Schicht in Frankreich meist Qualitäten aufzuweisen hat, die ihre Leistungen auf einem ehrenvollen Niveau hält. Die künstlerische Atmosphäre der schönsten Stadt der Welt, die seit Jahrhunderten alle Kräfte der Nation mit magnetischer Zauberkraft in ihren Bereich zieht und ihnen dort eine freie Entwicklung garantiert, der angeborene Instinkt des französischen Volkes für alle Dinge, die zur Verfeinerung und Steigerung der sinnlichen Freude am Leben gehören — und das ist ja, in eine kurze Formel gepreßt, das Wesen der bildenden Kunst —, dazu die ausgezeichnete technische Erziehung, deren sich jede junge Generation von Malern und Bildhauern in Paris erfreut, verleihen auch den Werken der kleineren Götter Reiz. So steht es mit den Künstlern, die zwischen 1850 und 1870 in Frankreich die Ausstellungen beherrschen und die Käufer anlocken. Von den Lehren der großen Reformer und Revolutionäre ihrer Zeit sind sie unberührt. Der Einfluß, unter dem sie stehen, geht vielmehr von den Entdeckertaten der vorigen Generation aus, wie es immer die Art der nachhinkenden Begabungen mindern Grades ist: die wiedererwachte Farbenfreude des Romantismus findet jetzt ihre populären Priester. Aber die Ursprünglichkeit der Romantiker ist nun natürlich stark verwässert, und was ein Genie wie Delacroix aus Eigenem schöpfte, suchten diese schwächlicheren Nachfahren wieder auf dem Umweg über die alten Meister zu gewinnen. Nicht kraftvoll genug, die nunmehr allgemein verbreitete Sehnsucht nach lebhafteren und leuchtenderen Farbenwirkungen selbst zu befriedigen, sehen sie sich genötigt, bei den großen Koloristen der Vergangenheit, vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, Anleihen zu machen. Ein ungeheurer Eklektizismus breitet sich aus. Giorgione und Tizian, Lionardo und Paolo Veronese, Correggio und Michelangelo, Tiepolo und Tintoretto werden ebenso willkürlich, wie sie hier eben aufgezählt wurden, zu Eideshelfern herangezogen, die Venezianer natürlich am liebsten, und dann geht es wieder zu Caravaggio oder zu den alten Niederländern oder zu den Meistern des lange vernachlässigten spanischen Nachbarlandes. System in diesen eklektizistischen Sprüngen zu

192. Die Geburt der Venus. Von A. Cabanel. Nach der Radierung von L. Flameng.

finden, ist unmöglich; der Zufall, so scheint es, führt diesen oder jenen Künstler vor dieses oder jenes Bild in den Sammlungen des Louvre, und seine Freunde folgen ihm, bis ein anderer eine andere Zufallsparole ausgibt. Gemeinsam ist allen nur der Hang zu rauschenden koloristischen Effekten, die bald kräftiger, bald süßlicher vorgebracht werden und in den Stoffen eine gewisse Anlehnung an den nervös-raffinierten Geist der Napoleonzeit — wenn man auch in solchen kulturhistorischen Verknüpfungen niemals zu weit gehen darf. Immerhin läßt sich der Massen-einmarsch weiblicher Akte in die Ausstellungen mit der Vergnügtheit der Eugenie-Zeit einigermaßen in Zusammenhang bringen. Keiner unter den damaligen Modemalern, der nicht reiche Scharen weniger nackter als entkleideter Nymphen, Göttinnen, Griechinnen, Orientalinnen auf den Markt brachte! Wenn er sich nicht gar an dem Wettlauf um das beliebteste Thema der Zeit: die „Geburt der Venus", beteiligte. Daneben erscheinen nervenreizende historische Darstellungen, die vor der Schilderung grausamer und schrecklicher Ereignisse nicht zusammenschrecken — die Geschichtsmalerei ist eben hier wie in Belgien und Deutschland Malerei von „Unglücksfällen" —, dekorative Prunkstücke von äußerlicher Fanfarenwirkung, naturalistische Reißer, als Gegengift auch bußfertige religiöse Szenen und schließlich die charakteristische Porträtkunst des Empire, welche

193. Perle und Woge. Von P. Baudry.

194. Pierrots Tod. Von L. Gérôme. St. Petersburg, Akademie.

die seit dem Julikönigtum tatsächlich veränderte Pariser Gesellschaft abkonterfeite. An Delaroche knüpfte der Waadtländer Charles Gleyre an (1806—1874), der seit früher Jugend in Paris seßhaft war und lange Jahre mit bedeutendem Lehrerfolg dem Schüleratelier des Historienmeisters vorstand. Er malte die Sensation des „Abend“, mit den verlorenen Illusionen, deren Verkörperungen ein Mann in antiker Tracht in der Dämmerung am Ufer eines Stromes auf einer Barke vorüberziehen sieht, malte Historisches, Religiöses, Mythologisches, und versäumte nicht, dem Kultus des Nackten seine Huldigung darzubringen (Abb. 190). Mehr Ruhm noch als Maler und Lehrer erntete ein anderer Schüler Delaroches, Thomas Couture (1815 bis 1879), dessen 1847 zuerst ausgestelltes Bild „Die Römer der Verfallzeit“ (Abb. 191), eine Illustration Juvenals, als ein ernstes Strafgericht über die verlebte Pariser Gesellschaft aufgefaßt und laut gefeiert wurde. Couture war kein Meister der Farbe, und noch weniger der tiefsinnige Künstler, den die Zeitgenossen in ihm erblickten, aber ein großes Talent für alle zeichnerischen und kompositionellen Aufgaben und ein pädagogisches Genie ersten Ranges, dem ganze Generationen französischer und ausländischer, namentlich auch deutscher Maler ihre solide Ausbildung verdankten. Er hat im Verein mit Gleyre und Cogniet die belgische Konkurrenz auf diesem Gebiet völlig zurückgedrängt. Der Liebling des Publikums aber war Alexander Cabanel (1823—1889), der mittelbar noch mit dem Klassizismus Davids in Verbindung steht und daran erinnert, daß auch Ingres noch ein Zeitgenosse dieser Generation ist. Er war es, der mit einer „Geburt der Venus“ (Abb. 192) von italienisierender Komposition das Zeichen zur Behandlung des zeitgemäßen Vorwurfs gab. In demselben Jahre 1863, da dies Werk erschien, stellte Paul Baudry (1828—1886) sein nicht minder berühmtes Bild ähnlichen Charakters „Perle und Woge“ aus (Abb. 193). Baudry ging auch weiter auf diesem Wege fort, nachdem er vorher in einer „Ermordung Marats“ gezeigt hatte, wie viel mehr die Nerven der Jüngeren in der naturalistischen Wiedergabe einer solchen Begebenheit vertragen konnten als die Leute der Davidzeit. Sein Hauptwerk waren die Malereien im Foyer der neuen Pariser Oper, in denen er

195. Najaden. Von J. J. Henner. Paris, Privatbesitz.

sich aus allen möglichen italienischen Mustern die Motive zu einem vielgliederigen Hymnus auf die Macht der Musik zusammensuchte, dem niemand eine prächtige und klangvolle dekorative Wirkung streitig machen kann. Auch Léon Gérôme (1824—1904) machte seine Verneigung

196. Die Wahrheit. Von J. Lefèbvre. Paris, Luxembourg.

197. Satyr und Nymphen. Von A. W. Bouguereau.

vor der Schönheit des Weibes, indem er die moderne Pariser Kokotte durch Parallelismen mit antiken Hetären („Phryne vor den athenischen Richtern") und orientalischen Odalisken ehrte. Er kann, ähnlich wie Louis Hamon (1821—1874), als eine Art Vorläufer Alma Tademas gelten, mit dem er die Vorliebe für realistisch aufgefaßte Szenen aus dem Altertum teilte; doch gelingt seiner geschickten Hand auch sonst ein keder Wurf ganz andrer Art (Abb. 194). Jean Jacques Henner (1829 bis 1905), der bis in die Gegenwart hinein mit unermüdlichem Fleiß seine gleißenden, wie von feuchtem Dunst umflossenen Frauenkörper aus dem tiefen Samtgrün schattiger Waldinterieurs hervorschimmern ließ (Abb. 195), bog ganz in die Nachahmung Tizians und der Seinen ein. Jules Lefèbvre (geb. 1836) schließt sich mit seinem berühmten Bilde der „Wahrheit" aus dem Luxembourg (Abb. 196) und anderen ähnlichen Arbeiten an. Doch während diese Künstler sich sämtlich durch eine tüchtige Kenntnis des menschlichen Körpers und ein solides malerisches Können auszeichneten, sorgte Adolph William Bouguereau (1825—1905) durch seine immer süßlicher und porzellanhafter werdenden Frauengestalten (Abb. 197) dafür, daß schließlich die ganze Richtung in Mißkredit geriet. Er wurde nach vielversprechenden Anfängen trotz aller Routine mit den Jahren zum typischen Vertreter einer mittelmäßigen Publikumskunst, der ein wohlgerüttelt Maß zur Verbreitung schlechten Geschmacks beigetragen hat. Dagegen hat Elie Delaunay (1828—1891) eine aufsteigende Entwicklung genommen, von der noch fast völlig auf lineare Komposition gestellten „Diana" des Luxembourg, in der er sich als glänzender Zeichner (Abb. 198) bewährte, zu interessanten koloristischen Versuchen, wie sie in dem Kopf seiner Ophelia und namentlich in seinen glänzenden Bildnissen zutage treten. Die Eleganz der Eugenie-Zeit verkörpert sich in Charles Chaplin (1825—1891), der die verführerische Schönheit junger Mädchen und Frauen von pikanter Blässe und halb unbewußter Sinnlichkeit zum allgemeinen Entzücken seiner Zeitgenossen malte (Abb. 199). Selbst im Historienbilde wird damals in Frankreich eine Farbenkunst entfaltet, die auch heute noch imponiert, nachdem das Genre selbst sich so gründlich überlebt hat, daß jeder Akademiker im ersten Semester darüber die Achseln zuckt und daß man fast schon versucht ist, gegen diese nun wieder übertriebene prinzipielle Unterschätzung zu protestieren. Die Szenen aus den Zeiten des religiösen Fanatismus, die Jean Paul Laurens (geb. 1838) komponierte, sind in ihrem packenden Ausdruck wie in ihren mächtigen, spanischen Vorbildern entlehnten Kontrasten von dunkeln und hellen Partien keine geringen Leistungen (Abb. 201). Die Kostümbilder aus dem siebzehnten Jahrhundert von Ferdinand Roybet (geb. 1840), die

198. Junge Sänger. Von E. Delaunay.

199. Damenbildnis. Von Ch. Chaplin.
Nach einer Radierung von Hanriot.

200. Cogniet. Von L. Bonnat.
Paris, Luxembourg.

201. Exkommunizierung Roberts des Frommen. Von P. Laurens. Paris, Luxembourg.

wieder mehr niederländischen Vorbildern folgen, weisen Farbenzusammenstellungen von stärkstem Reiz auf.

Roybet hat sich auch als Porträtist hervorgetan und trifft sich darin mit vielen der Genannten. Cabanel, Baudry, Delaunay waren Bildnismaler von Ruf. Aber der fruchtbarste und beliebteste Spezialist auf diesem Gebiete war Léon Bonnat (geb. 1833, Abb. 200), der nach realistischen Schilderungen aus der religiösen Geschichte und freundlichen italienischen Idyllen das ganze berühmte Frankreich jener Epoche in seinem Porträtwerk Revue passieren ließ: Thiers und Dumas, Taine und Renan, Viktor Hugo und Pasteur, Grévy und Puvis de Chavannes und unzählige andere. Bonnat war kein hinreißender Charakteristiker, aber ein zuverlässiger und solider Maler, der in seinen nach altmeisterlichen Rezepten gefertigten Bildnissen — immer ein heller, von scharfem Licht beleuchteter Kopf ohne viel Beiwerk gegen dunkeln Hintergrund — ehrliche Arbeiten und treue Dokumente zur Zeitgeschichte lieferte. Eklektiker in ihren Mitteln sind Gustav Ricard (1823 bis 1873) und Ferdinand Gaillard (1834—1887), der erste mehr von den italienischen Koloristen, Gaillard, von Hause aus Kupferstecher (Abb. 202), mehr von Holbein und den Niederländern, denen er als Graphiker gedient hatte, beeinflußt. Ricard malte seine Porträts breit und mit kräftigen Akkorden, Gaillard auf Grund der peinlichsten Zeichnung spitz und fein, beide mit reifem und kultiviertem Geschmack.

202. Père Hubin. Stichradierung von C. F. Gaillard.

Eine Provinz für sich bildet Ernest Meissonier (1815—1891), lange Zeit als der größte lebende Maler Frankreichs gepriesen und heute, nach dem historischen Gesetz der Reaktion gegen jede Übertreibung, allzu gering geachtet. Meissonier hat mit Menzel nicht nur das Geburtsjahr und die Neigung zu den kleinen Formaten gemein. Nicht der Zufall hat Menzel bei seinem Pariser Besuch 1867 gerade in Meissoniers Atelier geführt, wobei Paul Meyerheim den Dolmetsch spielte, und nicht zufällig zeigt Menzels einziger Berliner „Schüler", Fritz Werner, die Einflüsse seines Meisters mit denen des Franzosen in sich vereint. Es gibt Gebiete in Menzels und Meissoniers Kunst, die sich nahe berühren: die beiden gemeinsame Freude an dem malerischen Kostüm des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, an krausem und blitzendem Rokokowerk, an scharfer Beobachtung auch des Details und an zugespitzter Charakteristik (Abb. 203). Auch darin treffen sie sich, daß sie beide ihre Laufbahn mit der Holzschnittillustration beginnen: was für Menzel die Zeichnungen zu Kugler sind, waren für Meissonier die Bildchen zu Bernardin de St. Pierres Erzählungen. Aber so weit sich diese Holzschnitte voneinander entfernen, so weit auch ihre Malerei. Seitdem Meissonier im Jahre 1841 — merkwürdigerweise auch mit einer „Schachpartie"! — sein Probestück in der Farbe abgelegt hatte, entwickelte er sich, fernab von Menzels Vielseitigkeit und genialen Experimenten, ganz einseitig weiter auf dem Wege des Kabinett-

203. Pulcinell. Von E. Meissonier. Radierung.

stücks, auf dem er bald zu kleinen Meisterwerken von juwelenhaftem Reiz, bald zu peinlich sauber gestrichelten Gleichgültigkeiten gelangte, deren virtuose Spitzpinselei anspruchslosen Kunstfreunden Gelegenheit gab, mit der Lupe in der Hand den Kenner zu spielen. Oft ist er in seinen rauchenden, musizierenden, lesenden, Karten spielenden, Raritäten und Kupferstiche betrachtenden Kostümfiguren von einer Delikatesse, die an die besten Niederländer dieses Genres denken läßt, oft von einer überexakten und porzellanglatten Feinmalerei, die lediglich als Bravourleistung gelten kann. Am reizvollsten ist er, wenn er die Szene aus den zierlich ausgestatteten Interieurs ins Freie verlegt, Reiter in farbigen Mänteln durch eine Landschaft sprengen oder an einem Wirtshaus Rast machen läßt, oder zum Soldatenbilde übergeht und blitzende Uniformen zu buntem malerischem Spiel auf den winzigen Raum seiner Bildflächen zusammendrängt. Er blieb der Miniatur- und Detailmaler, der er war, auch als er im Dienste des dritten Napoleon die Schlachten, Märsche und Triumphe seines kaiserlichen Oheims schilderte und sogar den Kriegsruhm des Neffen selbst in einer Serie zu feiern begann, die freilich nach dem ersten Bilde („Schlacht von Solferino") abgebrochen werden mußte. Die realistische Treue dieser Bilder in den Einzelheiten ist erstaunlich und baute sich auf ähnliche Studien von wissenschaftlicher Korrektheit auf wie die historische Echtheit Menzels, aber über den allzu liebevoll behandelten Teilen und Teilchen verlor sich meist der malerische Eindruck des Ganzen. Auch das berühmte Bild „1814", das Napoleon zu Pferde an der Spitze seiner Generale auf dem Marsche durch tauiges Schneeland zeigt (Abb. 204), leidet darunter. Der Schwerpunkt von Meissoniers Lebenswerk liegt in denjenigen seiner zierlichen und anmutigen Gruppenbildchen aus dem ancien régime. in denen die malerische Feinheit nicht von der Überdeutlichkeit des nimmer zufriedenen, „menzelhaft fleißigen" Künstlers (um ein hübsches Wort Theodor Fontanes zu zitieren) vergewaltigt wurde.

Indessen Meissonier und seine Nebenmänner zeigen doch, daß selbst die offizielle Schlachten- und Soldatenmalerei in Frankreich ein künstlerisches Gepräge erhielt. Pils und Bellangé, die schon früher genannt wurden (S. 86), namentlich aber Guillaume Régamey (1837 bis 1875) haben den Beweis geliefert, daß hier kostbare Aufgaben für den Maler liegen können. Sie stiegen von dem trockenen Regiments- oder Armeebericht zu brillanten Farbenspielen empor und verbanden mit der Verve der Schilderung einen glänzenden Sinn für koloristische Reize. Zumal Régamey verstand aus schimmernden Uniformstücken, grauen Mänteln, roten Hosen, blitzenden Kürassen und Helmen, die mit den Lufttönen der Landschaft abgestimmt sind, vortreffliche Wirkungen zu gewinnen. Selbst Soldat war Henry Regnault (1843—1871), der in der

204. Napoleons Rückzug 1814. Von E. Meissonier.

205. General Prim. Von H. Regnault. Paris, Louvre.

206. Der barmherzige Samariter. Von Th. Ribot. Paris, Luxembourg.

Schlacht bei Buzenval sein junges Leben dem Vaterland opferte. Mit Regnault hebt der nun immer stärker werdende Einfluß Spaniens an. Nicht nur, daß er im Süden seine Motive holte, von maurischen und altspanischen Greuelszenen berichtete, auch die Art seiner temperamentvollen Malerei, deren glühender Kolorismus auf der einen Seite an Delacroix erinnert, läßt deutlich erkennen, was er daneben von Goya und Velazquez gelernt hat. Das Porträt des Generals Prim (Abb. 205) ist der schönste Beweis für Regnaults glänzende Begabung, der kein Ausreifen gegönnt sein sollte. Auch Théodule Ribot (1823—1891) ging von den Spaniern aus. Sein Vorbild war Ribera, dessen dunkle Hintergründe und unheimlich grell beleuchtete Körper in Ribots „heiligem Sebastian" und anderen Bildern aus zweiter Hand wiederkehren (Abb. 206). Der delikate Ton des Velazquez dagegen, vermischt mit niederländischen Erinnerungen, taucht in seinen appetitlichen Küchen-Stilleben und -Interieurs auf, gegen deren graue Wände oft mit famosem Geschmack die Gestalt eines Kochs in weißer „Amtstracht" gestellt ist. Ebenso von den Spaniern und den Niederländern ging Antoine Vollon (1833—1900) aus, der Meister der älteren französischen Stillebenmalerei.

Doch mit solchen Nachempfindungen war die Wirkung des Velazquez und der Seinen auf die französischen Maler der sechziger Jahre nicht erschöpft. Es war um dieselbe Zeit, als an der Spitze einer jüngeren Generation Edouard Manet die Kunst des großen Spaniers tiefer erkannte als diese Eklektiker und auf ihrer Grundlage seine umstürzlerischen Lehren begründete, die eine neue Epoche der Malerei in der Welt eröffnen sollten.

207. Nachtigallengebüsch. Friesentwurf von Ph. O. Runge.

4. Das Erwachen der Farbe in Deutschland.

Kein Volk hat mit den Problemen der modernen Farbenanschauung schwerer zu ringen gehabt als das deutsche. Die große Entwicklung, die im sechzehnten Jahrhundert bis zu Dürer, Grünewald, Cranach und Holbein führte, war abgebrochen. Im siebzehnten Jahrhundert, da Spanier und Niederländer der Malerei ihre mächtigen Impulse gaben, und im achtzehnten, da sich Franzosen und Engländer, gestützt auf diese Errungenschaften und die Überlieferungen der Renaissance, ihre große Kunst bildeten, standen wir recht bescheiden zur Seite. Und als wir mit dem ausklingenden Rokoko wieder Anschluß an die europäische Bewegung zu gewinnen suchten, stellte sich alsbald der Klassizismus in den Weg, der in Deutschland besseren Nährboden fand als irgendwo sonst. Es war dem Kartonstil bei uns ein Leichtes, die Farbe wieder völlig zurückzudrängen, und es bedurfte außerordentlicher Anstrengungen, sie aufs neue in ihre Rechte einzusetzen.

Doch ganz war die Tüchtigkeit des Farbenhandwerks, das sich die Graff, Tischbein, Vogel, Chodowiecki und ihre Nebenmänner angeeignet hatten, nicht verloren gegangen. In aller Stille waren im Süden wie im Norden Künstler tätig, die in schlichter Art die solide Tradition pflegten oder gar aus bescheidenen Platzhaltern zu Vorkämpfern und Vorahnern künftiger Entwicklungen wurden, freilich ohne den Gang der deutschen Kunst alsbald beeinflussen zu können. Es war eine Unterströmung, die lange unbeachtet blieb, und erst die jüngste Epoche der Forschung hat zahlreichen Künstlern dieser Kreise die Anerkennung verschafft, die ihnen gebührt, hat andere, die unverdient in Vergessenheit geraten waren, aus dem Dunkel wieder hervorgezogen. Die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" der Berliner Nationalgalerie im Jahre 1906 hat dann alle diese Persönlichkeiten einmal vor der breitesten Öffentlichkeit vereinigt und damit ähnlich wie die französische Centennale der Weltausstellung von 1900 der Kunstgeschichte überaus wertvolle Winke gegeben. Doch auch hierbei wird man, wie in der Folgezeit, nie vergessen dürfen, daß malerisches Sehen und farbiger Ausdruck Dinge sind, die an sich zu den Grundeigenschaften der deutschen Kunst vielleicht nicht gehören. Andere Elemente, das innere Verhältnis von Mensch und Natur, von Mensch und Kunst, von Mensch zum Menschen, von sinnlichen und seelischen Wünschen, sind bei uns meist von stärkerer und selbständigerer Zeugungskraft gewesen. So hat es sich bei vielen unserer Besten immer darum gehandelt, wie sie dies Kapital an nationaler Eigenart durch unablässiges Hinarbeiten auf eine höhere Reife der technischen Gestaltung ertragreich machen könnten.

Zugleich war es von größter Wichtigkeit, im klassisch-romantischen Zeitalter der Ideenkunst, der Historienmalerei, der philosophisch-allegorischen Verstiegenheit den Blick wieder auf die Natur, auf die Gegenwart und das Leben ringsum zu richten, sich in den Erscheinungs- und Wesensgehalt der neuen Zeit zu versenken. Der gleiche gesunde Wirklichkeitssinn, der dazu trieb, die farbigen Geheimnisse der Natur zu erforschen, zwang das Auge zu Vorwürfen, die sich dem Künstler aus seiner Umgebung ungesucht ergaben, am liebsten zu ganz einfachen Themen, deren

gegenständlicher Reiz an sich gering war, so daß ihre Wirkung einzig in der künstlerischen Verarbeitung ruhte. Dieser Selbständigkeitsdrang mußte stofflich wie technisch davor bewahren, den zweifelhaften Wettkampf mit der Vergangenheit aufzunehmen. Es war die Zeit, aus der Heinrich von Kleists Wort stammt, daß „auch eine Sandfläche mit einem Berberitzenstrauch und einer einsamen Krähe ein malerischer Gegenstand sei".

208. Der Morgen. Von Ph. O. Runge. Hamburg, Kunsthalle.

Der deutsche Norden hat sich, wie die jüngsten Forschungen ergaben, an diesen Bemühungen besonders lebhaft beteiligt. Was früher wenig beachtet wurde und erst in der Jahrhundertausstellung in vollem Umfang zutage trat, ist der starke Einfluß der dänischen Malerei, namentlich der Eckersberg-Schule in Kopenhagen, auf diese norddeutsche Bewegung. Christoph Wilhelm Eckersberg, der in Paris den Unterricht Davids genossen und in Rom zum Freundeskreise Thorwaldsens gehört hatte, war der erste jener modernen Skandinaven, die alle Anregungen des Auslandes begierig in sich aufsaugen, ohne ihre nationale Eigenart einzubüßen, und die, selbst wenn sie in der Fremde einen international-europäischen Stil annehmen, nach Hause zurückgekehrt sich sofort wieder der heimatlichen Besonderheit einfügen. Mit großer Energie hat Eckersberg in Kopenhagen die äußeren Einflüsse seiner südlichen Studienfahrten abgestreift und nur das zurückbehalten, was er brauchen konnte, um seinen durchaus dänischen Bildern, Porträts, Landschaftsausschnitten und Szenen aus dem Volksleben, reifere künstlerische Ausdrucksformen zu sichern. Er verabschiedete die „große Kunst" des damaligen offiziellen Betriebes und setzte an ihre Stelle eine „intime Kunst". Damit hat er nicht nur der Malerei seines Volkes unberechenbare Dienste geleistet, sondern zugleich das benachbarte Deutschland befruchtet.

Ohne den Einfluß der Kopenhagener Akademie ist vor allem eine so außerordentliche Erscheinung wie die Philipp Otto Runges (1777—1810), des lange vergessenen, dann wieder „ausgegrabenen", bald übermäßig gefeierten und heute in manchen Kreisen fast schon wieder unterschätzten Hamburger Propheten einer neuen Kunst, nicht zu denken. Wenn Runge

sich den alten Ruhm — denn er war zur Zeit seiner Blüte weithin genannt — so rasch zurückeroberte, so lag dies zweifellos daran, daß er nicht nur gemalt, sondern auch geschrieben hat; denn bücherschreibende, denkende Künstler haben in Deutschland von je besonders gegolten. Er war mit Tieck befreundet und hat mit Goethe, der ihn schätzte, Briefe gewechselt. Er hat zu der Sammlung der Brüder Grimm zwei niederdeutsche Märchen beigesteuert, das vom Machandelboom und das vom Fischer un sine Fru, hat Gedichte, eine Farbentheorie und verschiedene Abhandlungen geschrieben. Runges nachgelassenen Schriften, die sein Bruder 1842 herausgab, füllen zwei starke Bände, und über die neue Kunst, die er schon begründen wollte, hat er vor mehr als hundert Jahren unbegreiflich treffende Dinge gesagt. Er erkannte bereits mit genialem Blick, wie einer seiner Freunde, Michael Speckter, in einem Nachruf auf Runge auseinandersetzte, daß der Kunst unserer Zeit, trotz allen unerreichbaren Großtaten vergangener Epoche, doch eine Aufgabe noch übrig bliebe, deren Lösung das Amt des neunzehnten Jahrhunderts sei: nämlich „Licht und Farbe und bewegendes Leben" als das wichtigste malerische Problem ins Auge zu fassen. Das „als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und Tat auszusprechen", erschien ihm als sein Beruf. Dieser Theoretiker Runge, dem der Maler Runge freilich nicht gleichkommt, ist eine erstaunliche Figur. Er sah haarscharf, worauf es ankam. Nicht nur, daß er mit der schlichten Klarheit des Niederdeutschen erkannte, daß die Kunstbestrebungen Goethes in eine Sackgasse führen mußten. „Die Kunstausstellung in Weimar," so schrieb er einmal, „und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken." Doch darin stand er nicht allein; er war nur einer aus der immerhin stattlichen Schar, in deren Namen Schadow 1802 dem Olympier seinen Realisten-Fehdehandschuh hinwarf. Nein, Runge ging weiter. Er erkannte neben der fundamentalen Bedeutung des Lichtstudiums für die moderne Malerei das wichtige Aufklärungsamt der neuen Landschaftskunst; wies damals schon auf die Notwendigkeit hin, den akademischen Unterrichtsbetrieb umzugestalten; forderte, daß man Verbindungsfäden zwischen Kunst und Handwerk knüpfe. Allerdings reichte Runges Kraft nicht aus, für alles das, was er verlangte, nun auch mustergültige Beispiele zu schaffen. An der symbolischen Mystik seiner romantischen Grübeleien, wie dem allegorischen Zyklus der „Tageszeiten" (Abb. 208), die auf die Zeitgenossen den tiefsten Eindruck machten, bewundern wir Heutigen wohl noch die freie Form des Ornaments, das aus intimem und zärtlichem Naturstudium zu einer unkonventionellen Stilisierung vorzudringen wußte (Abb. 207) und den dekorativen Stil der romantischen Epoche auf Jahrzehnte hinaus beeinflußte; aber ihre glasigen und etwas süßen Farben weisen auf malerische Mängel. Daneben jedoch hat Runge unter seinen Studien, Einzelporträts und Gruppenbildnissen Arbeiten hinterlassen, die in Farbe und Ausdruck zum Stärksten gehören, was jene Jahrzehnte hervorgebracht haben, und in seinem berühmten

209. Julius Oldach. Jugendliches Selbstbildnis. Kreidezeichnung.

210. Bauernhof in Meran. Von Fr. Wasmann. Berlin, Privatbesitz.

Bilde der Hülsenbeckschen Kinder in der Hamburger Kunsthalle strahlt auf einmal helle Sonne über die Figuren der Kleinen und die schön als Hintergrund behandelte blühende Landschaft, daß alles Braun und Schwarz verschwindet, daß auch die Schatten ihre schweren Dunkelheiten verlieren und in den zartesten Reflexen schimmern. Hier steigt eine Vorahnung der Freilichtmalerei auf, die in der damaligen Zeit ganz allein steht, freilich auch in Runges Lebenswerk kein Seitenstück hat.

Bei Runge wie bei seinem Hamburger Landsmann *Julius Oldach* (1804—1830) dürfen wir nicht vergessen, daß wir von diesen Frühverstorbenen nur Jugendwerke besitzen, die den ganzen Umfang ihres Talents noch gar nicht erkennen lassen. Von Oldach sind es wiederum die Bildnisse, die uns in ihrer treuen und liebevollen Charakteristik besonders interessieren (Abb. 209). Kommt er Runge in der psychologischen Vertiefung nicht gleich, so übertrifft er ihn dafür in der Beherrschung der Farbe. Interessant ist, wie schlicht und naturwahr bei Oldach und den übrigen Hamburger „Primitiven“ jener Zeit, die Alfred Lichtwarks rastloser Eifer an den Tag gezogen hat, die Arbeiten sind, solange die Künstler in der Heimat blieben. War es gleich um den Kunstboden, der sich ihnen hier bot, nicht zum besten bestellt, so fehlten doch die verflachenden und zur Routine drängenden Einflüsse der Schulen und Akademien. Fast alle diese Maler aber verlieren den Reiz ihrer Ursprünglichkeit, sobald sie auf die Wanderschaft gehen. Oldach kam nur bis München, wo er in den Kreis des Cornelius geriet. Andere gelangten bis Rom, um dort Anschluß an die Nazarener zu finden, deren präraffaelitische Innigkeit sich mit ihrer einfachen Empfindung wohl vertrug. Aber das Beste, was sie uns hinterlassen haben, stammt aus der vorrömischen Zeit. So ist es bei *Emil Janssen* (1807—1845), bei *Erwin Speckter* (1806—1835), der wiederum im Porträt interessiert, und bei der bedeutendsten Persönlichkeit dieser Gruppe: *Friedrich Wasmann* (1805—1886), der gleichfalls im Bildnis trotz manchen Härten, ja oft eben dank der Herbheit seiner Linien, als ein Menschenschilderer von ungewöhnlicher Feinheit erscheint und in seinen Landschaften einen Pinselstrich von einer Breite und Freiheit zeigt, wie ihn kaum ein anderer Deutscher damals besaß (Abb. 210). Auch sonst finden sich in Hamburg zu jener Zeit bedeutungsvolle Ansätze der Landschaftsmalerei, die

J. H. Sander. Georg Haeselich. Otto Speckter. Günther Gensler. Franz Heesche. Herm. Soltau. Jakob Gensler. C. J. Milde. Herm. Kauffmann. Martin Gensler. Rudolf Hordorf.

211. Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins 1840. Von G. Gensler. Hamburg, Kunsthalle.

zum Teil wieder auf dänische Einflüsse zurückgehen. In Kopenhagen hatte Christoph Suhr (1771—1842) gelernt, dessen Schüler Oldach war, ebenso später Christian Morgenstern (1805—1867), und bei beiden Künstlern finden wir den deutlich erkennbaren Abglanz dieser Studienzeit in der unbefangenen, frischen Art, wie sie den intimen Luft- und Lichtstimmungen der norddeutschen Flachlandschaft und der südlichen Gebirgsszenerien nachgehen. Ohne Vergleiche zu ziehen, darf man aussprechen, daß zwischen den Bemühungen dieser wackern Künstler und den gleichzeitigen Großtaten von Barbizon eine nahe Verwandtschaft besteht. Während Morgenstern die neuen Keime bald nach München verpflanzte, blieben die unmittelbaren und mittelbaren Kopenhagener Anregungen in Hamburg weiter wirksam. Von ihnen hatte auch Hermann Kauffmann (1808—1889) Gewinn, der namentlich in seiner Frühzeit, bevor er in München seine Eigenheit mehr und mehr verlor, in Landschaften aus dem nördlichen und südlichen Deutschland, in zwanglos komponierten Szenen aus dem Leben der Bauern, der Gebirgs- und Küstenbewohner als Maler und mehr noch als Zeichner eine außergewöhnliche Kraft ungesuchten realistischen Ausdrucks betätigte. Ähnliche Nachwirkungen lassen sich bei den drei Brüdern Gensler feststellen, die mit Kauffmann zu den angenehmsten Vertretern der noch nicht ins Süßliche und Kindische verflachten Genremalerei zählen (Günther, 1803—1884, Abb. 211; Jakob, 1808—1845; Martin, 1811—1881). Auch Otto Speckter (s. oben S. 110), Erwins Bruder, dessen Illustrationszeichnungen an Ludwig Richters Art erinnern, gehört zu diesem Kreise. Seine Bilder zu Heys Fabelbuch sind bis heute volkstümlich geblieben.

212. Hellefossen. Von Joh. Chr. Kl. Dahl. Christiania, Nationalgalerie.

Auch in Dresden haben die dänischen Einflüsse entscheidend gewirkt. Wie Runge, ist sein wenig älterer pommerscher Landsmann Kaspar David Friedrich (1774—1840) auf seinen Studienfahrten erst nach Kopenhagen und dann in die sächsische Hauptstadt gelangt, wo Friedrich seßhaft blieb, während Runge sich nach Hamburg wandte. Das Ziel ist hier wie dort das gleiche: die Ergründung des modernen Licht- und Luftproblems, das von diesen Männern zuerst in Deutschland mit voller Klarheit erkannt wird. Doch was Runge nur von fern ersehnte, ward bei Friedrich fast schon zur Tat. Die lyrisch-romantische Stimmung, die den Ruhm des Dresdener Meisters begründete, ehe er in eine heute kaum mehr begreifliche Vergessenheit geriet, ist tatsächlich ganz in farbigen Ausdruck umgegossen. Mit der bewußten Subjektivität eines Poeten übte Friedrich an den schlichtesten Motiven seine malerische Phantasie, aber stets wächst das Poetische zwanglos aus der Farbe selbst heraus, aus den für Friedrich charakteristischen Akkorden von zartem Gelb, hell rosa und violetten Tönen und einem Grün, wie es in jenen Zeiten der Braunmalerei so saftig, frisch und lebensvoll kein anderer Deutscher auf der Palette hatte. Das Lichter- und Wolkenspiel des Himmels, der sich weit und groß als lichte Glocke über seinen Bildern wölbt, ist in jedem Zug studiert und ergründet und dann andachtsvoll als farbiger Spiegel menschlichen Empfindens hingemalt. Hinzu kommt als Hauptmoment des Eindrucks die Raumillusion, der landschaftliche Fernblick über die Ebene. Es ist wohlerwogene Absicht, wenn Friedrich auf welligem Felde und Hügelgelände Schatten- und Lichtpartien wechseln läßt, bis hinten zu den kleinen Türmen einer Stadt, wenn er den Blick über Bergrücken und Gipfel führt, wenn er Silhouetten menschlicher Gestalten, am liebsten nach hinten gewandt, vor die Fläche des Meeres setzt und das alles in den Duft seiner holden, leuchtenden Farben badet, deren Reiz gerade durch die etwas dünne, schüchterne Pinselführung noch gesteigert wird (Tafel VII). Es war ein Jubel im ganzen kunstfreundlichen Deutschland, als diese Bilder wieder ans Tageslicht gezogen wurden, von denen die Wunder wechselnder Beleuchtung, der zage Schimmer des

Caspar David Friedrich: Rast bei der Heuernte.

Dresden, Gemäldegalerie.

Frühlings, der Dunst des sommerlichen Morgennebels, der feuchte Glanz der Wiesen, die zarten Reflexe des Sonnenuntergangs grüßen.

Neben Friedrich stand der Norweger Johann Christian Klausen Dahl (1788—1857), der gleichfalls in Kopenhagen studiert hatte, dann aber als Professor in Dresden ganz zum Deutschen wurde und hier einen gesunden Realismus der Landschaft predigte, der, kräftiger und derber als die romantische Träumerei Friedrichs, einen bedeutenden Einfluß auf das jüngere Geschlecht gewann (Abb. 212). Unter seinen Schülern ragt sein Landsmann Thomas Fearnley (1802—1842) hervor, der seine erste Ausbildung in Dänemark und in seiner norwegischen Heimat genossen hatte, sich später mit frischem Malerblut in allen Ländern Europas tummelte, aber doch dem Dresdener Kreise zuzurechnen ist. Während Dahls Wirksamkeit niemals ganz vergessen war, Friedrich wenigstens zu seinen Lebzeiten verehrt und bewundert wurde, hat die Jahrhundertausstellung zwei Künstler der sächsischen Hauptstadt, an denen die ältere Kunstgeschichte achtlos vorübergegangen war, als völlig neue Entdeckungen vorgeführt: Georg Friedrich Kersting (1783—1847), der, wiederum ein Schüler der Kopenhagener Akademie, offenbar von dänischen Vorbildern her zu einer Interieurmalerei von hohem Reiz der leuchtend zarten Farben und der heimlichen Stimmung gelangte (wie sie auch Friedrich gelegentlich, aber nicht mit solcher malerischen Reife, betrieb), und Ferdinand von Rayski (1806 bis 1890), der mit einigen Porträts von großer Schönheit der koloristischen Harmonie in Erstaunen setzte. Lehrreich für die Anschauungen dieser Dresdener Gruppe, namentlich soweit sie sich auf die Landschaft beziehen, sind die Kunstbriefe des Arztes und Naturforschers Karl Gustav Carus (1789—1869), der auch als Maler tätig war, ohne dabei über einen angenehmen Dilettantismus hinauszukommen.

213. Friedrich Karl Josef von Erthal, Kurfürst von Mainz. Elfenbein-Miniatur von Fr. H. Füger.

Zu neuer Bedeutung haben die Forschungen der letzten Jahrzehnte vor allem der Wiener Schule jener Zeit verholfen. Nach Friedrich Heinrich Füger (1751—1818), dem einflußreichen Hauptvertreter des Klassizismus in Österreich, der aber in seinen köstlichen Miniaturporträts (Abb. 213) das feinste Gefühl für Wirklichkeit und Farbe offenbarte, nach Joh. Peter Krafft (1780—1856), der von akademischen Historienbildern den Übergang zu einem frischen Realismus bürgerlichen Gepräges fand, den beiden Porträtisten Johann Baptist von Lampi (der Vater: 1751—1830; der Sohn: 1775—1837), die sich in ihrer weitberühmten Bildnismalerei von den großen Engländern der Zeit zu einem gediegenen und geschmackvollen Farbenhandwerk führen ließen, und dem Bildnismaler Moritz Daffinger (1790—1849), einem Schüler Fügers, ist dabei namentlich das Haupt der nächsten Generation: Ferdinand Waldmüller (1793—1865), wieder zu Ehren gekommen. Während die Zeitgenossen Waldmüller in erster Linie als liebenswürdigen Genrekünstler feierten, erscheint er heute als einer der Vorläufer des Pleinairismus, der mit einer in der Pinselführung feinen, aber in der Beherrschung

214. Praterlandschaft. Von Ferd. Waldmüller. Berlin, Nationalgalerie.

der Farbenmassen doch breiten Malerei schimmernd-helles Sonnenlicht als Gegengewicht bläulicher Schatten über seine Gruppen von Kindern und Bauern im Freien und seine noch reizvolleren Wienerwald- und Praterlandschaften strömen ließ (Abb. 214). Im Gegensatz zu den herberen und zurückhaltenderen Norddeutschen hat Waldmüller wie seine österreichischen Nebenmänner eine naive Freude an der sinnlichen Pracht leuchtender Farben, eine Neigung, die ihn allerdings in seinen Figurenbildern oft zu einer etwas unruhigen und harten Buntheit führte, so daß er sich von einer wirklichen Lösung des Freilichtproblems dann doch wieder entfernte. In den Interieurbildern hatte Waldmüller nicht mit solchen Gefahren zu kämpfen; hier hat er darum besonders Köstliches geschaffen: in den mit außerordentlichem Geschmack abgestimmten, reizenden Schilderungen aus den Häusern des Wiener Vormärz und hauptsächlich in seinen wundervollen kleinen Porträts, unvergleichlichen Kabinettstückchen, in denen sich liebevollste Behandlung des Details mit reifer Toneinheit und weiser Unterordnung der Nebenzüge unter den beseelten Ausdruck des Gesichts vereint (Abb. 215). Von den andern Wienern der dreißiger und vierziger Jahre erreicht keiner Waldmüller an Charme und malerischer Feinheit, aber sie teilen mit ihm in Genre und Porträt den liebenswürdigen Vortrag, den entwickelten Farbensinn und den Instinkt einer guten künstlerischen Stadtkultur: Joseph Danhauser (1805—1845), der von Wilkie angeregte, aber in der Diskretion des Vortrags und dem oft überraschenden Silberton seiner Farben dem Engländer überlegene Wiener Sittenmaler der Raimundzeit; Friedrich von Amerling (1803 bis 1887), der sich bei Lawrence in London und bei Horace Vernet in Paris zu einem geschickten Porträtmaler herangebildet hatte: Friedrich Gauermann (1807—1862), der sich

215. Ferd. Waldmüller: Selbstbildnis. Wien, Gemäldegalerie.

im Tierstück hervortat; die Landschafter Franz Steinfeld (1787—1868), Josef Höger (1801—1877) und Josef Holzer (1824—1876); Peter Fendi (1796—1842), der Lehrmeister der jüngeren Genremaler, der seinen oft ausgezeichnet gemalten Darstellungen aus dem österreichischen Volksleben gern eine sentimentale oder humorvolle soziale Note beimischte, Franz Eybl (1806—1880), dessen Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben in ihrem sauberen Behagen entzücken, und der in blühender Jugend verstorbene Schüler Fendis Karl Schindler (1822—1842), dessen hübsche Soldatenbildchen sich durch einen Zug von wienerischer Gemütlichkeit, aber auch durch eine größere Breite des farbigen Vortrags von der sachlichen Militärmalerei der Münchener und Berliner unterscheiden.

In München und Berlin waren es gerade diese Soldatenschilderungen, an denen sich im Beginn des Jahrhunderts der realistische Sinn und das alte Malerhandwerk übten, um sich auch unter der Diktatur des Cornelius in der Stille ihre Rechte zu wahren. Der Münchener Albrecht Adam (1786—1862) gilt als der Begründer dieser weit verbreiteten Pferde- und

216. An einer Amsterdamer Gracht. Von Andreas Achenbach. Dresden, Gemäldegalerie.

Schlachtenmalerei, ein ehrlicher, wenn auch etwas nüchterner Beobachter. Neben ihm wirkte Peter Heß (1792—1871) und später Albrechts Sohn Franz Adam (1815—1886), der selbst wieder eine Reihe von Schülern heranbildete. Alle diese Männer standen im bewegten Leben ihrer Zeit. Sie machten Feldzüge mit, tummelten sich in Kasernen und auf Exerzierplätzen, verstanden sehr wohl ein Pferd zu besteigen, kurz sie wurden selbst halbwegs zu Soldaten und kannten das Wesen der Menschen, die sie in ihren Bildern festhielten. So kam viel Frische und Anschauung in ihre Gemälde, wenngleich die Malerei oft trocken und spitz war. Mit militärischen Szenen trat auch Wilhelm von Kobell (1766—1855) hervor, der jedoch über die altholländische Farbenanschauung, in dem dieser Münchener Kreis sonst vielfach befangen war, zu selbständigem Erfassen atmosphärischer Erscheinungen vordrang. In seinen Schlachtenbildern, wie der Belagerung von Kosel oder dem Treffen bei Bar sur Aube, hat er die oft etwas hölzernen Soldatenfiguren in Landschaften hineingesetzt, die ganz erfüllt sind von wehender Luft und einem mannigfaltigen, sorgsam studierten Lichterspiel. Man denkt an K. D. Friedrich bei dieser Weiträumigkeit und dieser Behandlung der rein malerischen Probleme, die Kobells Bilder über die konventionelle Schlachtenmalerei der späteren Zeit hoch hinausheben. Auch sonst hat sich dieser ausgezeichnete Künstler der Landschaft angenommen und sich auch hier, etwa in dem reizenden, mit naivem Wirklichkeitssinn gemalten Bilde des ersten Münchener Pferderennens von 1810, ganz auf eigene Füße gestellt. Nur in den Tierbildern seiner Frühzeit spürt man noch den niederländischen Einfluß, an dem ein Düsseldorfer Studienaufenthalt seinen Anteil hatte. Im Jahre 1830 kam dann Christian Morgenstern (s. o. S. 183) aus Hamburg nach München, um

217. Am Golf von Neapel. Von Oswald Achenbach.

die dänisch-norddeutschen Keime der Stimmungslandschaft dorthin zu verpflanzen, die bald von anderer Seite her neu befruchtet werden sollten.

Wie Morgenstern in München und Dahl in Dresden, war in Düsseldorf Louis Gurlitt (1812—1897) der Träger der Kopenhagener Anregungen. Er brachte eine ganze nordische Kolonie mit sich, die in der rheinischen Kunststadt Fuß faßte und auf eine Landschaftsmalerei in engstem Anschluß an ein vertieftes Naturstudium hinarbeitete. Gurlitts schlichte, unkomponierte Ausschnitte, deren farbige Behandlung im allgemeinen einfach war, sich aber oft zu großer Feinheit durchdrang, machten Aufsehen, und auf seinen Schultern erhob sich der Düsseldorfer Künstler, dessen temperamentvolles Auftreten damals als eine Befreiung von der klassizistisch-romantischen Schablone empfunden wurde: Andreas Achenbach (1815—1910). Man hat in den letzten Jahrzehnten vor den späteren Werken Achenbachs, in denen er sich mit stark äußerlicher Routine immer selbst wiederholte, vielfach vergessen, was die deutsche Landschaft ihm in seiner Jugend zu verdanken hatte, als er mit einer im Kreise der Schadowschule unbekannten Entschlossenheit der Natur zu Leibe ging. Den Studienfahrten ins benachbarte Holland, wo er sich den warmen Ton und die Kompositionsgesetze der Ruysdael und Everdingen aneignete (Abb. 216), ließ er bald Reisen in die nordischen Länder folgen, deren Gebirgs- und Küstengegenden er für die deutsche Malerei eroberte. Sein Hauptstoffgebiet aber war die Nordsee, deren malerische Herrlichkeit Achenbach wenig später als Heinrich Heine entdeckte. Er liebte das Dramatische und Pathetische, die großartigen und gewaltigen Schauspiele der Natur, wenn die Wassermassen des Meeres auf und nieder schwanken, sich schäumend überschlagen, mit aufspritzendem Gischt an Pfählen und Planken rütteln, Schiffe wie Nußschalen hin und her werfen, während der Mond aus zerrissenem Gewölk herabblickt. Oder wenn in felsiger Schlucht der Waldbach als tobender Fall zwischen rauschenden Bäumen über die Steine stürzt, die ihm im Wege liegen. Aber es war doch lebendigste Anschauung, die ihm dabei die Hand führte. Auch friedlichere Bilder erschienen in jener Frühzeit, Szenen aus niederrheinischen und holländischen Dörfern, mit einer realistischen Kraft und einer

218. Grotta ferrata. Von M. Rohden. Berlin, Privatbesitz.

farbigen Energie gemalt, die völlig ungewohnt berührte (Tafel VIII). Es ist bezeichnend für Achenbach und die ganze Generation, die ihm folgte, daß seine Reisen nach Italien, die er spät begann, erst 1843, nach seinem damals viel besprochenen Übertritt zum Katholizismus, in seiner Produktion so gut wie keine Spuren hinterlassen haben. So hatten sich die Zeiten geändert. Die italienische Landschaft mit ihren großen Konturen und ihrer klaren Luft, in der sich alle Dinge wie in sorgsam gezeichneten Linien abhoben, war den Stilisten gerade recht gewesen. Die Realisten, die jetzt einsetzten, blieben entweder in der Heimat, in deren bescheidenere Reize sie sich versenkten, oder sie wandten sich nach Norden und Westen, wo feuchte Luft die Konturen löste und die Lokalfarben wandelte, und wo ein gedämpftes Licht dem vorab malerisch empfindenden Künstler reichere Probleme stellte. Zogen sie dennoch über die Alpen, so war es nicht mehr das klassische Land, das sie aufsuchten, sondern die Buntheit des modernen Italien und die blendenden Lichtkontraste des sonnigeren Südens, die Andreas' Bruder Oswald Achenbach (1827—1905) in zahllosen Bildern vom Golf von Neapel (Abb. 217), von Rom und der Campagna und tausend anderen Stätten romantischer Schönheit feierte.

Ähnlich hatte schon um die Jahrhundertwende der Kasseler Martin Rohden (1778 bis 1868) die italienische Landschaft aufgefaßt, in Bildern, die in der Zartheit ihrer Licht- und Luftmalerei ein durchaus modernes Gefühl gerade an solchen Motiven übten, an denen sich zu gleicher Zeit der klassizistische Stil bildete (Abb. 218). Die römische Campagna und die Wasserfälle von Tivoli erscheinen bei Rohden in weiche, schimmernde Farben gebadet; man fühlt: es ist die gleiche Tendenz, die den in der Heimat gebliebenen Vorahnern der kommenden Entwicklung vorschwebte. Denn allenthalben meldeten sich in jener Zeit diese schlichten, nur auf treue Wirklichkeitsbeobachtung und intime malerische Erfassung der Natur bedachten Talente zum Worte, die abseits von den Akademien ihr Heil versuchten. Die rückblickenden Veranstaltungen der letzten Jahrzehnte haben aus allen Gegenden Deutschlands Zeugnisse dafür aus dem Dunkel gezogen, und man darf darauf rechnen, daß die nun erst wahrhaft in Fluß geratene Einzelforschung noch weitere Überraschungen an den Tag bringen wird. Arbeiten wie die unbefangenen, fein empfundenen Naturstudien des Hessen Georg Wilhelm Issel (1785—1870), der in Konstanz, Freiburg und Heidelberg tätig war, allerdings auch in Paris gelernt hatte, oder die ganz ohne Anlehnung an irgendwelche Schulvorschriften resolut gemalte Ansicht von Partenkirchen aus dem Jahre 1794 von dem Schweizer Johann Jakob Bidermann (1763 bis 1830), einem Graff-Schüler, der sich vor der Natur völlig auf seinen gesunden Sinn verließ, liefern mit zahlreichen ähnlichen Erscheinungen einen Beweis für das treffliche Niveau der großen Unterströmung, in der sich die Quellen der ausklingenden Rokokozeit gesammelt hatten.

Andreas Achenbach: Westfälische Landschaft.

Düsseldorf, Privatbesitz.

Eine wichtige Rolle spielte schließlich dabei auch Berlin. Ja, wir erkennen heute, daß die preußische Hauptstadt in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an Zahl und Bedeutung der vorwärts weisenden Talente allen andern deutschen Kunstzentren überlegen war. Hier war der stärkste Hort der Wirklichkeitskunst, die sich zu der klassizistischen Strömung in Gegensatz stellte, und nicht umsonst war es gerade Berlin, das Goethes Unwillen erregte, als er 1800 in den „Propyläen“ eine rasche Übersicht über den Stand der Kunstleistungen in Deutschland gab. An der Spree, wo der „Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause“ sei, schien sich ihm der „prosaische Zeitgeist“, den er bekämpfen wollte, am deutlichsten zu offenbaren: „Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.“ Es wurde schon oben auf den Aufsatz hingewiesen, in dem Gottfried Schadow dem Dichter im Namen der realistischen Naturanschauung, des „charakteristischen Kunstsinns“ und einer aus dem goldnen Boden solider technischer Bildung erwachsenen Malerei und Plastik antwortete. Er wies dabei auf Chodowiecki, den treuen und schlichten Schilderer des friderícianischen Berlin, und er hätte auch auf seine eigene Tätigkeit hinweisen können, die aus ernstem Studium der natürlichen Form zu so hohen Leistungen emporgestiegen war, nicht allein auf seine Skulpturen, sondern nicht minder auf seine köstlichen Zeichnungen (Abb. 220). Als Zeichner blieb Schadow auch noch tätig, nachdem er seine Bildhauerwerkstatt in den zwanziger Jahren, dem jüngeren Rauch neidlos das Feld überlassend, geschlossen hatte, und in den impressionistischen Niederschriften dieser feinen und liebenswürdigen Blätter bewies er aufs schönste, welche Höhe und Eigenart künstlerischen Ausdrucks sich aus redlicher Hingabe an die Welt der Wirklichkeit gewinnen ließ. Schadow fühlte sich ganz bewußt als ein Mensch der Gegenwart, dem die Sehnsucht nach fremden Stilwelten fern lag, als ein Bindeglied zwischen der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts und dem Realismus der Zukunft, dessen Notwendigkeit er erkannte. Er blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1850 das Orakel der jüngeren Berliner Generation, die an seiner bloßen Existenz eine Stütze fand.

219. Prinz Wilhelm und der Maler Krüger. Von Fr. Krüger. Berlin, Nationalgalerie.

Was Chodowiecki angebahnt hatte, setzte mit größeren Mitteln Franz Krüger (1797 bis 1857) fort, ein glänzender Vertreter typischer Preußenkunst. Als ein Pferde-, Soldaten- und Parademaler ist Krüger vor allem berühmt geworden, und in der Tat vereinigen namentlich seine großen Paradebilder aus Berlin und Potsdam von 1829 und 1839, von denen das erste kurz vor dem Kriege aus dem Petersburger Winterpalais ins Berliner Schloß kam, alle Eigenschaften dieses außerordentlichen Künstlers: seine unbedingte Treue in der Schilderung eines

220. Porträt. Von Gottfr. Schadow. Aquarellierte Zeichnung.

erlebten Vorgangs, seine erstaunliche Fähigkeit, schärfste Einzelcharakteristik mit Tonschönheit und malerischer Gesamtwirkung zu verbinden, die Leichtigkeit, mit der er die Massen der Uniformen reizvoll zusammenfaßte, das Gedränge der Zuschauer, in dem sich alle bekannten Persönlichkeiten des damaligen Berlin eingefunden haben, lebendig gliederte, und die Feinheit, mit der er die Architekturen in den Dunst leicht bewölkter Tage hüllte. Auch auf anderen Repräsentationsbildern, wie der figurenreichen Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. im Lustgarten, bewundern wir die Sicherheit, mit der Krüger solche schwierigen, im Grunde malerisch undankbaren Aufgaben bewältigt hat, und die Noblesse der Ausführung, die bei minutiöser Berücksichtigung jedes Details doch mit einer breiten und eleganten Pinselführung operiert. Diese Vorzüge treten noch glänzender bei Krügers Bildnissen und Reiterszenen hervor (Abb. 219), die oft in einem delikat behandelten landschaftlichen Rahmen erscheinen. Eine kaum übersehbare Zahl meisterhafter Porträtzeichnungen, die zu den schönsten Schätzen der Nationalgalerie gehört, schließt sich an.

Neben Krüger steht zunächst eine Gruppe tüchtiger Berliner Architekturmaler, die mit gesundem realistischen Sinn vom Aussehen der Stadt erzählen und dabei zu sehr reizvollen Lösungen kommen. Selbst Johann Erdmann Hummel (1769—1852), der noch einem älteren Geschlecht angehört, weiß sein Biedermeierepos von der großen Granitschale vor dem neuen Schinkelschen Museum bei aller trocknen Sachlichkeit doch auch mit malerischer Feinheit auszustatten. Aber Eduard Gärtner (1801—1877), der Bedeutendste dieses Kreises, der auch in Paris gewesen war und dort viel gelernt hatte, stellt sich mit seinen Ansichten vom Berliner Schloß (Abb. 221) und anderen interessanten Stadtpartien unmittelbar neben Canaletto, ja er entwickelt sich in der freien Behandlung der Luft- und Lichtwerte über ihn hinaus zu einer durchaus modernen Auffassung. Für eine solide und unkonventionelle Porträtkunst sorgten daneben Karl Begas (Abb. 53), der Ahnherr der bekannten Berliner Künstlerfamilie, und Karl Wilhelm Wach, die beide in Paris, bei David und Gros, studiert hatten — sie wurden schon früher (S. 46) erwähnt —, sowie Eduard Magnus (1799—1872), der in ähnlicher Art arbeitete. Man muß sich immer vor Augen halten, wie weit diese Reisen der Deutschen nach Paris zurückreichen, um die Ungerechtigkeit zu erkennen, die darin liegt, wenn gegen moderne Künstler, die sich von französischen Vorbildern anregen ließen, der Vorwurf einer früher unerhörten Ausländerei erhoben wurde.

Der Genremaler des Berliner Kreises, Eduard Meyerheim, wurde ebenfalls schon genannt (S. 51). Doch zu gleicher Zeit mit allen diesen Männern, über deren Lebensarbeit ein Stern der Ruhe und Sicherheit geschwebt zu haben scheint, wirkt in Berlin Karl Blechen (1798 bis 1840), eine problematische Natur, die ähnlich wie Runge und Friedrich das Geheimnis der

modernen Malerei durchschaute und mit stürmischem Schritt den Erscheinungen des Lichtes zu Leibe ging. Wenn Blechen in diesem Ringen nicht zu einem vollen Sieg gelangte, so bietet er damit nur eine Parallele zu seinen deutschen Mitstrebenden in jener Zeit: es fehlte wohl der Kunstboden bei uns, um solche Blüten zur letzten Entfaltung gelangen zu lassen. Die Ansätze bei Blechen sind großartig. In seinen Bildern von der märkischen Landschaft mit den Nadelbäumen der Havelseen, deren ernste Schönheit er schon entdeckte, mit den Fernsichten auf die Türme einer Kirche oder auf einen Fabrikschornstein, dessen bläulichen Rauch er aufmerksam studierte, in seinen Blicken über Häuser und Gärten, die er vor und neben Menzel malte, in seiner scharfen Beobachtung heller Schatten, für die er in den dreißiger Jahren in seinem Palmenhause auf der Pfaueninsel einen erstaunlichen Beweis lieferte, in seinen Darstellungen eigentümlicher Lichtphänomene, wie dem Bilde des einschlagenden Blitzes, ist er ohne Vorbild in Berlin. Am packendsten vielleicht wirkt die Originalität der Farbenanschauung Blechens in seinen italienischen Bildern, in denen er, über die interessanten Neuerungen Martin Rohdens und noch mehr über die harmloseren Versuche des Berliners Franz Catel (1778—1856) weit hinausgehend, die Leuchtkraft der südlichen Sonne im Kontrast zu dem lebendigen Gewoge dunkler Schattenmassen in ungeschwächter Stärke festzuhalten strebte (Abb. 222), und in denen seine erregte Malerphantasie mit Böcklinschen Augen aus Tälern und Schluchten allerlei Fabelwesen auftauchen sah, mit Böcklinschen Augen auch die großen Linien der Landschaft und die Formen rauschender Baumgruppen bedeutungsvoll steigerte.

221. Innenhof im Berliner Schloß. Von Ed. Gärtner.

Von allen den Berliner Künstlern, die wir nannten, scheinen sich jedoch Fäden zu dem Größten hinzuziehen, der alsbald unter ihnen auftauchte, um in einer Lebensarbeit von unübersehbarem Reichtum den norddeutschen Realismus felsenfest zu begründen: zu Adolph Menzel

222. Schlucht bei Amalfi. Von Karl Blechen.
Berlin, Nationalgalerie.

(1815—1905, Abb. 223). Erst die letzten Jahre seines Lebens und namentlich die Zeit, die seit dem Tode des kleinen Riesen vergangen ist, haben uns den ganzen Umfang seines Schaffens kennen gelehrt; nun erst, seitdem die versteckten Werke seiner Jugend ans Tageslicht gekommen sind und die enorme Masse seines Nachlasses vorliegt, können wir einigermaßen die Linien übersehen, die seine Entwicklung bestimmt haben. Die Auffassung seiner Tätigkeit konnte sich dadurch im einzelnen vielfach verschieben, doch bestehen blieb die einzigartige Größe seiner Erscheinung, zu der die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts kein Gegenstück zu bieten vermag. In allen Provinzen der Mal- und Zeichenkunst hat Menzel sich angesiedelt und in mehr als siebzig Jahren rastloser Arbeit überall unvergängliche Spuren seines Wirkens hinterlassen. Doch während er früher hauptsächlich als der unerreichte Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit ringsum und als der meisterhafte Schilderer der Epoche Friedrichs des Großen gefeiert wurde, gilt er uns heute noch weit mehr. Die Bekanntschaft mit den Werken seiner Frühzeit hat ergeben, daß der junge Menzel in ganz anderem Maße, als man vordem annahm, die Forderungen der neuen Kunst in ihrer Gesamtheit erkannt hatte. Die Bestrebungen Schadows, Krügers, Gärtners, Blechens hat er mit genialer Hand zusammengefaßt und, über diese Vorgänger hinauswachsend, so weit gefördert, wie es die Verhältnisse in Deutschland irgend gestatteten. Als er, ein halbes Kind noch, erst in seiner Geburtsstadt Breslau, dann in Berlin, dem Vater in dessen lithographischer Werkstatt zur Seite stand und bald selbst für den Unterhalt der Familie zu sorgen hatte, war er ein kleiner Zeichner, der schlecht und recht im Geschmack der dreißiger Jahre arbeitete, im Stil der Schrödter, Speckter, Neureuther, Hosemann. In dem ersten größeren Zyklus von Steindrucken, den er veröffentlichte, den Blättern zu „Künstlers Erdenwallen" (Abb. 224), meldete sich zwar schon ein origineller, witziger Kopf, ein frisch zugreifender Wirklichkeitssinn und eine nicht geringe Begabung für geistreich-ornamentales Spiel; aber die zweite lithographische Folge, die „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", zeigt trotz einzelnen fesselnden Zügen wieder mehr einen jungen Künstler, der sich früh eine gewisse Sicherheit erworben, als einen Bahnbrecher. Die ersten Malversuche bleiben vollends in der Konvention. Aber dann geht es jäh empor. Die Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Fried-

richs des Großen (1839—1842 entstanden) und die Vorstudien dazu offenbaren ein zeichnerisches Genie höchsten Ranges, das aus peinlich-korrektem Quellenstudium die versunkene Welt des Preußenkönigs wie durch ein Wunder wieder zum Leben erweckte und mit klügster Ausnutzung der xylographischen Möglichkeiten die Reihe jener unvergleichlichen Illustrationen schuf, die an impressionistischem Reiz und volkstümlicher Kraft von keinem ähnlichen Werk übertroffen werden. Um dieselbe Zeit schlug Menzels Malerei, in der er sich als ein stolzer Autodidakt ohne akademische Schulung mit zäher Energie allein vorwärts brachte, plötzlich einen Weg ein, der ihn in unmittelbare Nähe des Hauptproblems der modernen Kunst führte. Zu den Anregungen der älteren Berliner und den Einwirkungen des Zeitgeistes, der in Menzels Persönlichkeit machtvoll nach Ausdruck ringt, gesellen sich die starken Eindrücke einer Berliner Constable-Ausstellung um das Jahr 1845. Sein Hauptprogramm wird nun auf Jahre hinaus eine Wirklichkeitskunst, die sich lediglich an das Studium der Natur und der nächstliegenden Umgebung hielt, von keinem alten Meister Vorschriften über Stoffwahl, Komposition und Farbenbehandlung annahm, und die überdies ihre wichtigsten Aufgaben im rein Malerischen sah: in der Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen, des Lichterspiels und des Einflusses der Beleuchtung auf die farbige Harmonie eines Bildes, in der Wiedergabe der unendlichen Bewegtheit und inneren Unruhe der Natur und des Lebens, in dem Hinarbeiten auf den Gesamteindruck des Vorbildes, der oft nur durch entschlossene Abkürzungen in freier, breiter Pinselführung zu erreichen ist, und auf rasch erfaßte Charakteristik des koloristischen Grundgehalts. Er malte das Wehen lauer Sommerluft um prangende Baumgruppen oder im Innenraum bei offenem Fenster (Abb. 225), das ewig sich verändernde Spiel der Wolken am Himmel, das schummerig-weiche Helldunkel eines Kirchenraums beim Gottesdienst oder eines traulichen Zimmers mit einer Familiengruppe bei Lampenlicht, malte Porträtköpfe von glänzenden Qualitäten, den Eisenbahnzug, der durch den Dunst eines bewölkten Tages dahinsaust, die Wand seines Ateliers mit den phantastisch beleuchteten Gipsabgüssen, Blicke über Häuser hinweg, in Gärten oder Höfe hinein, und entwickelte sich an solchen Dingen zu dem bedeutendsten Vorbereiter der Entdeckung des Freilichtproblems und der impressionistischen Malweise. Das wundervolle Bild des Pariser Théâtre Gymnase von 1856, ein Jahr nach dem kurzen ersten Besuch Menzels in der französischen Hauptstadt gemalt, darf als der Höhepunkt seiner Arbeiten dieser Art gelten (Abb. 227). Neben diesem Menzel aber, der geradeswegs und mit Riesenschritten, unbekümmert um Tadel wie Anerkennung, zu dem Problem der europäischen Malerei vom Ende des Jahrhunderts zu stürmen scheint, steht ein zweiter Menzel, der doch mehr mit den Bestrebungen der herrschenden Kunst und dem Verständnis des Publikums rechnete. Er schafft die Werke, die aus dem Kompromiß seines Genies mit den historischen, anekdotischen, geistreich-humoristischen Tendenzen der Zeit hervorgehen. Freilich, seine künstlerische Eigenart und sein unbestechlicher Wirklichkeitssinn heben auch diese Schöpfungen auf

223. Adolph Menzel.

224. Der Nachruhm. Letztes Blatt aus „Künstlers Erdenwallen". Von Adolph Menzel.

eine Höhe empor, zu der ihm keiner der deutschen Zeitgenossen zu folgen vermag. Die Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Großen (Abb. 226), die den Kugler-Illustrationen folgen und ihnen an zeichnerischer Größe nachstehen, entzücken durch die Delikatesse des Strichs, durch die Ausnutzung des winzigen Raumes und die Fülle der Einfälle, die den Text in gedankenreichen Schlußvignetten selbständig paraphrasieren, wobei sie allerdings gelegentlich in eine Überspitzung des Geistreichtums geraten. Das lithographische Armeewerk setzt durch die dokumentarische Vollständigkeit der Darstellungen und die kostbare Belebung der Figuren in Erstaunen, die ein trockenes Kompendium über das fridericianische Soldatentum mit ästhetischen Reizen schmückt. Neben den Entwürfen der beiden Hochmeisterfiguren für die Marienburg und dem Kasseler Karton, die sich nicht weit über das Niveau der sonstigen Historienkunst erheben, entsteht als erstes Geschichtsbild das Zusammentreffen Gustav Adolphs und seiner Gemahlin in Hanau, das durch seine temperamentvolle Lebendigkeit trotz koloristischen Mängeln schon einen Platz für sich einnimmt, und nun geht es zu der großen Reihe der Friedrichsbilder, in denen die Anordnung der geschichtlichen Gestalten durch eine fabelhafte Kraft künstlerischer Intuition zu Schilderungen von überzeugender Wahrheit gesteigert und durch meisterhaften malerischen Vortrag an die Spitze der gesamten Historienkunst gerückt wird. Den Höhepunkt bilden die Tafelrunde von Sanssouci (1850, Abb. 228), die in das kühle Licht eines sommerlichen Spätnachmittags getaucht ist, das Flötenkonzert (1852) mit dem schimmernden Licht des Kronleuchters und der Kerzen, und der Überfall bei Hochkirch, 1856, im Jahre des Théâtre Gymnase, gemalt, der durch den Kampf der nächtlichen Schatten mit dem fahlen Schimmer der Morgendämmerung und dem grellen Schein des Feuers an malerischer Schönheit alle anderen Menzelwerke dieser Gattung übertrifft.

In der Folge ist die Scheidung, die durch Menzels Schaffen geht, minder scharf. Die Krönung König Wilhelms I., 1861—65 entstanden, deren riesige Fläche und repräsentativer Zweck durch den Reiz der Lichtbehandlung künstlerisch bewältigt sind, ist der Abschluß der großen Kompositionen und zugleich die Verabschiedung der historischen Vorwürfe zugunsten des zeitgenössischen Lebens, das den Künstler nun fast ausschließlich interessiert. Menzel ist der erste in Deutschland, der die moderne Welt in allen Formen ihrer Erscheinung geschildert und den Reichtum an unverbrauchten Motiven erkannt hat, die sich in ihr bergen. Das Getriebe auf den Straßen, in den Gärten und Ausstellungen der Großstädte (Abb. 229), die Eisenbahn und ihr Publikum, die Badeplätze und das Gewimmel der Reisenden im Gebirge, der bunte Schimmer glänzender Geselligkeit und die neue Welt der Arbeiter haben in ihm ihren ersten Darsteller großen Stils gefunden. Auch die Gemälde aus der Geschichte und vom Hofe Wilhelms I., die jetzt an Stelle der Friedrichsbilder treten, sind nicht als höfische Schaustücke, sondern durchaus als Spiegelungen zeitgenössischen Lebens gefaßt. Die rein malerischen Versuche der vierziger und fünfziger Jahre rücken aber dabei mehr und mehr in den Hintergrund, und eine genreartige Behandlung des Figürlichen, auch in den Massenschilderungen, die Menzel besonders liebt, macht sich bemerkbar. Zugleich verschwindet die breite und freie Pinselführung der früheren Zeit zugunsten einer spitzeren und krauseren Maltechnik. Der Einfluß Constables und die daraus gewonnenen Folgerungen machen dem Einfluß Meissoniers Platz, dem Menzel bei seinem zweiten und längeren Pariser Besuch, zur Weltausstellung 1867, näher trat. Doch auch von Courbets Realismus und von den ersten Bildern der Impressionisten gehen damals und im folgenden Jahre, bei einer dritten Pariser Reise, Anregungen auf Menzel aus. Verschiedenartige

225. Balkonzimmer. Von Adolph Menzel. Ölgemälde. 1845. Berlin, Nationalgalerie

226. Aus den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs des Großen. Von Adolph Menzel.

227. Erinnerung an das Théâtre Gymnase. Von Adolph Menzel. Berlin, Nationalgalerie.

Bestrebungen kreuzen sich nun in seinem Schaffen. Die Farbe erinnert oft noch an die sinnliche Kraft der ersten Zeit des Meisters, wird aber oft auch kühler und härter. Weiche, tonige Harmonien von höchster Schönheit wechseln mit einer oft unruhigen Buntheit. Die farbige Einheit wird immer häufiger von einem Allzuviel kleiner, wenn auch immer fesselnder Einzelheiten durchkreuzt. Neben dem Wunsch, den Gesamteindruck eines Wirklichkeitsausschnitts als Ganzes zu fassen, steht eine Neigung zu erzählendem Detail, das Gegenständliche drängt sich oft beherrschend in den Vordergrund: neben dem absichtslosen Ernst des gewaltigen „Eisenwalzwerks" (1875, Abb. 230), des ersten großen deutschen Arbeiterbildes, macht sich eine Freude an witziger Charakterisierung bemerkbar. Das Streben nach der Lösung bedeutender Beleuchtungsprobleme tritt zurück gegen eine virtuose Meisterschaft im Verfolgen tanzender Lichterspiele, die gern geschichtliche Kostüme und Geräte oder die reizvollen Formen alter Architekturen aufsucht, namentlich süddeutsche Barockkirchen mit dem Pomp des üppigen Jesuitenstils. Menzel ist in dieser zweiten Epoche nicht mehr der europäischen Entwicklung so weit voran wie in seiner Jugend: dennoch kommt ihm an malerischem Instinkt, an Reife und Schärfe des persönlichen Ausdrucks, an Geistreichtum im Erfassen prickelnden Lebens und Unerschrockenheit der Aufgabe gegenüber niemand gleich. Und neben dem Maler der Ölbilder steht der Meister der Aquarell- und Gouachetechnik (Tafel IX), der zahllose rasch hingeworfene Skizzen, Studien und kleine Bildchen von hohem impressionistischen Reiz produziert, darunter die Folge der reizenden Tierbilder des „Kinderalbums", steht der glänzende Zeichner, der keine Maus entwischen läßt, ohne sie mit dem Bleistift festzuhalten, der alles Seiende unter der Sonne und dem Monde mit der gleichen Gewissenhaftigkeit und Sicherheit in das stets bereite Skizzenbuch notiert und in dieser Schwarz-Weiß-Sprache den größten Meistern

Adolph Menzel: Entwurf für ein Porzellan-Tafelservice.

Berlin, Nationalgalerie.

aller Zeiten ebenbürtig zur Seite tritt (Abb 231), steht der führende Graphiker, der als Radierer und Lithograph eine bedeutende Tätigkeit entfaltet, mit Pinsel und Schabeisen neue technische Möglichkeiten anbahnt und in Einzelblättern wie in Illustrationszeichnungen seine Jugendbemühungen für den Holzschnitt weiterführt. Und diese Riesensumme verschiedenartigster Arbeit ward zusammengefaßt von einer Persönlichkeit, deren wunderbar geschlossene Art sich in jeder Äußerung ihres menschlichen wie künstlerischen Wesens treu blieb; die unbekümmert um die Überfülle äußerer Ehren, die ihr zuteil wurden, bis zum Ende des neunten Lebensjahrzehnts mit unerbittlichem Fleiß um die Vervollkommnung ihrer Gaben rang. So steht Menzel vor uns als eine Künstlerindividualität aus einem Guß, die fast allein übrig bleibt, wenn wir in der deutschen Kunstgeschichte der letzten Epoche nach Gestalten suchen, die sich auf der großen Linie der alten Meister bewegen. —

228. Tafelrunde von Sanssouci. Von Adolph Menzel. Berlin, Nationalgalerie.

Nach alledem stellt sich uns heute die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wesentlich anders dar als der älteren historischen Betrachtung. Die Unterströmung, die den stolzen Gang der klassisch-romantischen Akademiekunst begleitet, hat in ganz Deutschland Bestrebungen zur Geltung gebracht, die darauf ausgehen, aus vertieftem Studium der Natur und des Lebens zu einem schlichten Ausdruck der rein malerischen Erscheinungen der Wirklichkeit ringsum zu gelangen. Überall sind Ansätze zu bemerken, die zu umfassender Betätigung eines neuen Kunstempfindens zu drängen scheinen. Die ersehnte Fortentwicklung freilich tritt nicht ein. Es bleibt bei hoffnungerweckenden Keimen, die nicht zu voller Entfaltung kommen, bei bedeutsamen Besprechungen, die nicht eingelöst werden. Es fehlte der Kulturboden, um die Saat aufgehen zu lassen, die unserem Kunstleben unberechenbaren Segen hätte bringen können. Die „große“ Malerei, die mit ihrer übermäßigen Betonung des gegenständlich-literarischen Inhalts, ihren auf äußere stoffliche Reizungen ausgehenden Motiven und ihrer den alten Meistern

229. Restaurant auf der Pariser Ausstellung 1867. Von Adolph Menzel. Berlin, Privatbesitz.

nachgebildeten Technik die Aufmerksamkeit der Maler selbst wie des Publikums von den eigentlich künstlerischen Aufgaben nur zu leicht abzog, blieb vorläufig Siegerin. Sie blieb es um so mehr, als sie sich mit kluger Berechnung die wachsende Neigung der Zeit zu koloristischen Wirkungen zunutze machte.

Es wurde schon früher (S. 99 ff.) dargestellt, welchen Eindruck im Jahre 1842 die beiden großen Geschichtsbilder der Belgier Gallait und Bièfve bei ihrer Rundreise in Deutschland machten. Von ihnen wandte sich der Blick auf die belgisch-französische Historienmalerei überhaupt, und in Paris, Antwerpen und Brüssel suchten nun die jungen Deutschen, die ihre akademischen Lehrjahre hinter sich hatten, das Blut der Farbe für ihre bleichsüchtigen Kartons. „Geschichtsmaler“ aber mußte man sein, wenn man in der offiziellen Rangliste der deutschen Künstler in der ersten Rubrik geführt sein wollte. Nur wer sich in dieser bevorrechteten Abteilung unterbringen ließ, galt für voll. Wer das Leben der Gegenwart schilderte, wurde unter der etwas geringschätzigen Bezeichnung „Genremaler“ einregistriert und damit in eine tiefere Klasse versetzt. Wie lange sich die Gewohnheit dieser akademischen Systematik erhielt — die mit schuld daran war, daß viele der vorhin genannten Meister im Dunkel blieben —, konnte man verwundert erkennen, als im Februar 1905 die Berliner Akademie der Künste ihre Einladungen zur Trauerfeier für den „verstorbenen Geschichtsmaler Adolph von Menzel“ versandte. Das Entscheidende für die Wertschätzung blieb um die Mitte des Jahrhunderts nach wie vor die Fähigkeit und Neigung des Künstlers, große, figuren- und gedankenreiche Kompositionen zu schaffen. Auf die mythologisch-allegorischen Darstellungen der Carstens und Genelli waren die Natur- und Religionsphilosophien des Cornelius und die wortreichen Geschichtsphilosophien Kaulbachs gefolgt. Lessing hatte den weiteren Schritt in eine mehr realistische Sphäre getan, zu einer großen Malerei, die im Gegensatz zu den anderen Strömungen weltlich, protestantisch, tatsächlich war und sich nicht mehr auf die Werke der Dichter und Philosophen, sondern auf das wissenschaftliche Studium der Geschichtsschreiber stützte. Und nun verbreitete sich das Bedürfnis, in Anlehnung an die Errungenschaften der Franzosen und Belgier diese Kunstübung koloristisch zu beleben, weniger aus einer wahrhaften Erkenntnis der Grundaufgaben der Malerei als aus dem Wunsch heraus, durch eine gediegenere farbige Behandlung die realistische Illusion der dargestellten Szenen zu erhöhen und dadurch ihren Eindruck zu verstärken. Der Führer dieser Bewegung ward Karl Piloty (1826—1886).

Die „Gründung der katholischen Liga“ war das erste große Bild, mit dem Piloty, der „deutsche Delaroche“, der vorher hauptsächlich mit sentimentalen Genrebildern hervorgetreten war, sich als Historienmaler zum Wort meldete. Damit begann sein Triumphzug. 1852 war der

230. Eisenwalzwerk. Von Adolph Menzel. Berlin, Nationalgalerie.

231. Studienkopf von Adolph Menzel.

junge Künstler in Antwerpen und Paris gewesen, um die neue Weisheit aus der Quelle zu schöpfen, und ganz im Sinne seiner Lehrmeister und der Zeitforderungen ging er nun daran, den strengen Realismus des Gegenständlichen und der Farbe ins Geschichtsbild einzuführen. Piloty war ein echter Sohn des wissenschaftlichen Jahrhunderts. In gründlichsten Studien wurden die Vorbereitungen zu den Gemälden getroffen, in jeder Einzelheit, in den Möbeln, Geräten, Architekturen, in jedem Beiwerk und namentlich in den Kostümen sollte alles aufs korrekteste der historischen Wirklichkeit entsprechen. Weniger kam es auf eine tiefer gehende Charakteristik der Gesichter und Gestalten an, bei denen Piloty sich mit einer ziemlich oberflächlichen Kenntnis und einer allgemeinen Vorstellung vom Aussehen und Wesen der Menschen in vergangenen Jahrhunderten begnügte. So rückte sein Realismus doch niemals zu der Eindringlichkeit und Überzeugungskraft Menzels auf, sondern beschränkte sich auf einen Theaterrealismus, der sich im günstigsten Falle mit dem späteren Meiningertum, öfter aber mit dessen pathetisch-äußerlicher Entartung, der Meiningerei, vergleichen läßt. Doch gegenüber dem stilisierenden Idealismus der Kartonmaler schien er den Zeitgenossen das Äußerste an Wahrhaftigkeit zu leisten. Hinzu kam, daß Piloty sich in der Stoffwahl den Neigungen des Publikums näherte. Die Ästhetiker machten ihm zwar seine Vorliebe für die Katastrophen der Weltgeschichte, sein Schwelgen in schrecklichen und erschütternden Begebenheiten zum Vorwurf, aber die Menge fühlte sich gerade durch diese Eigenschaften gefesselt. Mit solidem technischen Können malte er Seni an der Leiche Wallensteins, das Todesurteil der Maria Stuart, Nero beim Brande Roms, Galilei im Kerker, die Ermordung Cäsars, den Tod Alexanders des Großen (Abb. 232) — „Exzellenz, was malen's denn heuer für einen Unglücksfall?" fragte ihn schmunzelnd der Spötter Moritz von Schwind.

Der Ruhm Pilotys, der die bayerische Hauptstadt aufs neue zum Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens machte, verbreitete sich mit großer Schnelligkeit. Ein neues Bild von ihm war der „Clou" jeder Ausstellung, auf der es erschien, und wie die Schaulustigen vor seinen Gemälden, so drängten sich die Schüler vor der Türe seines Ateliers. Seitdem er, im Jahre 1856, Professor an der Akademie seiner Vaterstadt München geworden war, die er später, von 1874 bis zu seinem Tode, als allmächtiger Direktor leitete, schloß sich ihm ein großer Kreis von Jüngern an. Piloty war ein ausgezeichneter Lehrer, dem bald unzählige Künstler eine gediegene handwerkliche Grundlage verdankten, und der vor allem das Verdienst hatte, die ihm anvertrauten Begabungen

232. Der Tod Alexander des Großen. Von Karl Piloty. Berlin, Nationalgalerie.

nach ihrer Eigenart zu erkennen und sie auf den für sie richtigen Weg zu führen. So gingen aus seinem Schüleratelier die verschiedenartigsten Persönlichkeiten hervor, wie etwa Makart, Marées, Gabriel Max, Defregger, Lenbach, Leibl; aber die Mehrzahl schloß sich naturgemäß doch Pilotys Historienkunst an. Die antike, die englische, die französische Geschichte, das Mittelalter, der Dreißigjährige Krieg lieferten ja immer neue Themata, wenn man nur fleißig seinen Schlosser

233. Ulrich von Hutten. Von W. Lindenschmit. Leipzig, Museum.

las, und nachdem die näher liegenden Stoffgebiete abgegrast waren, suchte man entferntere auf und zog die ungarische, siebenbürgische, schwedische Vergangenheit heran, um „noch nicht vergebene" sensationelle Ereignisse zu entdecken. Sie alle hatten damals hübsche Erfolge, doch nur wenige Namen aus dem großen Kreise sind neben dem Pilotys bekannt geblieben. So etwa Emanuel Leutze (1816—1868), dessen Spezialität Bilder aus dem Leben des Kolumbus und der Geschichte Amerikas waren, der auch sein einst berühmter „Übergang Washingtons über den Delaware" entstammte. Oder Alexander Liezen-Mayer (1839—1898), der Älteste aus der stattlichen ungarischen Kolonie in München, der zuerst am liebsten Szenen aus der Geschichte seiner Heimat malte, dann durch zahlreiche Bilder zu Goethe, Schiller, Shakespeare, Scheffel usw. bekannt wurde. Oder Max Adamo (1837—1901), der mit seinen Haupt- und Staatsaktionen aus der niederländischen und englischen Geschichte sowie mit seinem „Sturz Robespierres" Anerkennung fand. Oder Wilhelm Lindenschmit (1829—1895), der jahrzehntelang neben Piloty in München als Lehrer wirkte und durch Bilder zur Geschichte Franz' I., Luthers, Huttens berühmt wurde (Abb. 233).

Nach der stofflichen Seite hat die Pilotyschule die deutsche Malerei nicht weiter gebracht. Maßgebend ist auch für sie die entschiedene Weigerung, sich dem modernen Leben zu nähern, ja die Art der Auffassung des Stoffes bedeutete dem Klassizismus und der Romantik gegenüber eher einen Rückschritt; sie blieb ganz an der Oberfläche der Gegenstände haften. Das war nicht weiter wunderbar. Menzel bewegte sich in seinen Friedrichsbildern auf einem Boden, den er längst kannte und erforscht hatte, er schöpfte aus einer Fülle des Wissens und einer starken Intuition vom Wesen einer bestimmten Epoche. Die Münchner Historiker sprangen von ungefähr in eine fremde Zeit hinein, um ihr rasch ein Bild zu entnehmen und sie dann wieder zu verlassen. Von vertieften inneren Beziehungen war da trotz fleißigen Gelegenheitsstudien keine Rede. Diese Gefahren liegen im Wesen der Geschichtsmalerei, und die alten Meister hatten sich darum wohlweislich gehütet, ihre Kraft an Rekonstruktionen der Vergangenheit zu vergeuden. Unmöglich konnte die rare Gabe, aus der Anschauung versunkener Epochen heraus zu schaffen, gleich ganzen Künstlergenerationen eigen sein, gleich in einigen Studienjahren ohne weiteres erworben werden. Die historischen Helden dieser Bilder waren nichts als verkleidete Zeitgenossen. Es war ein großes Theater, in dem sie agierten, und bei jeder Stellung, jeder Bewegung, in jedem Affekt, in jeder Gruppierung und jedem Nebenarrangement, in jedem Faltenwurf und jeder Miene war eines herrschend: die Bühnenrücksicht. Alle diese Gestalten waren nicht um ihrer selbst willen, sondern des Beschauers wegen da. Man stellte sie so auf, wie ein Regisseur jener Jahre etwa den Wallenstein oder den Egmont spielen ließ. Und man merkt es allen diesen sieghaften, einziehenden, sinnenden, kämpfenden, trotzenden, tötenden, verurteilten, sterbenden, toten Herrschaften an: es sind bloß Schauspieler, die in einem Kostüm aus der Theatergarderobe stecken. Eins aber war wichtig: diese Kostüme, Requisiten, Perücken, Möbel, Stoffe und Kulissen der Komödie waren täuschend gemalt. Auch die koloristischen Effekte und Virtuositäten bewunderte man ja bei den Belgiern und Franzosen, nicht nur die Bewältigung der Menschenmassen durch ihre Kompositionen. Das war es, was man in Paris bei Delaroche und seinen Schülern, bei Cogniet, Gleyre und Couture, was man nun auch in München bei Piloty lernen konnte. Wir sind heute leicht geneigt, diese Verdienste seiner Schule nicht gebührend anzuerkennen, weil der Rückschlag gegen die Überschätzung der Geschichtsmalerei fast eine Idiosynkrasie gegen das ganze Fach heraufbeschworen hat. Um so mehr erwächst der objektiv rückschauenden Betrachtung die Pflicht, auf die Fortschritte in der malerischen Technik hinzuweisen, die trotz theatralischer Pose und konventionellem Arrangement in den „großen Maschinen" jener Jahre gegenüber denen der früheren Zeit steckten.

234. Triumph der Ariadne. Von Hans Makart. Wien, Gemäldegalerie.

Der glänzendste Vertreter des wiedererwachten Kolorismus, Hans Makart (1840 bis 1884), war gleichfalls ein Pilotyschüler. Mit schmetterndem Fanfarenklang zogen seine Bilder das Publikum an. Ein großartiges Schaugepränge voll strahlender, farbenjubelnder Üppigkeit blendete das Auge, ein Gewimmel von prächtigen Gewändern und schweren Vorhängen, wehenden Standarten und weichen Polstern, schimmernden Marmorstufen und gleißenden Frauenleibern, von Blumen und Früchten und goldnen Schalen. Der Sohn des lebensfrohen Österreich hatte für die dozierende Geschichtserzählung seiner Genossen kein Verständnis. Sein leidenschaftliches Blut trieb ihn zu einer sinnlicheren Auffassung der Farbe, und die literarischen Nebenabsichten treten zurück. Seine Bilder wollen dekorativ wirken, wollen festlich, genußfroh stimmen, das Lebensgefühl erhöhen. Ob die Florentiner die Angst vor der drohenden Pest in wilden Gelagen zu betäuben suchen, ob eine huldigende Menge sich vor dem Thron der Katharina Cornaro drängt, ob Karl V. in Antwerpen einzieht, während ihm die schönsten Mädchen der Stadt in königlicher Nacktheit Blumen auf den Weg streuen, ob Kleopatra zwischen ägyptischem Volk erscheint, Diana auf die Jagd zieht oder Amazonen daherstürmen — alle diese Ereignisse kümmern ihn nur insofern, als sie ihm Gelegenheit bieten, ein prunkvoll-glühendes, berauschendes Spiel der Farben zu entfalten (Abb. 234). Die historische Echtheit ist ihm gleichgültig, und Makart macht sich nichts daraus, gelegentlich ein Ereignis souverän in ein anderes Jahrhundert zu versetzen, wenn er seinen malerischen Absichten damit besser dienen zu können glaubt. Seine „Fünf Sinne", seine „Sieben Todsünden", seine „Abundantia" sind lediglich schöne Frauen, die es mit ihren allegorischen Attributen nicht sehr genau nehmen, sondern sie mehr als Entschuldigungen für ihre holde Nacktheit mit sich führen. Die Venezianer, Tizian, Paolo Veronese, diese Fürsten der farbigen Pracht, sind seine Vorbilder. Wie sehnsuchtsvoll er ihnen nachstrebte, ist lange verkannt worden, namentlich durch die Schuld des unzulänglichen Materials, mit dem Makart allzuoft arbeitete. In vielen Werken seiner Hand, vor allem in den umfangreicheren, haben die Farben ihren einstigen Glanz fast völlig verloren. Dann freilich enthüllen sich die Gestalten mit ihren Prunkgewändern, selbst die üppigen Frauen, als arme Schemen: es ist, als fehle ihnen unter dem schwellenden Fleisch das Gerüst der Knochen, Muskeln und Sehnen, und die Gemälde, die einst verzückte Begeisterung hervorriefen, stehen vor uns wie Operndekorationen am Tage. Dann erkennen wir, wie flüchtig und äußerlich Makart arbeiten konnte; an Stelle des historischen Jambendramas scheint das Ausstattungsstück getreten zu sein. Aber daneben stehen seine prachtvollen kleineren Arbeiten, deren weit solidere Farbenkunst sich bis heute mit erstaunlicher Frische erhalten hat, seine Kostümstudien, seine Porträts, die aus dunkel glühenden Akkorden Gesichter und Hände von zarter Transparenz der Hautmalerei hervortauchen lassen, und nicht zuletzt die hinreißenden Kostümfest- und Festzugsentwürfe des genialen Dekorateurs, der die phantastische Farbenpracht versunkener Renaissanceherrlichkeit in die nüchterne Welt des neunzehnten Jahrhunderts zu entbieten verstand. Die Wirkung von Makarts Werken war wie ein Rausch, und wie ein Rausch auch verflog dem Künstler selbst sein Leben, seitdem er im Jahre 1869 nach Wien gekommen war und hier als der angebetete, umschwärmte Liebling der vornehmen Welt von Begierde zu Genuß taumelte, bis ihn ein früher Tod dahinraffte.

In Wien brach Makarts Auftreten die Herrschaft der Schule Karl Rahls (1812 bis 1865), der in den fünfziger und sechziger Jahren etwa die Rolle eines österreichischen Wilhelm von Kaulbach gespielt und, freilich mit bedeutend kräftigerem Temperament als der entlaufene Corneliusschüler, in riesigen allegorisch-historischen Dekorationen geschwelgt hatte (Abb. 235). Kaulbachsche Kompositionsmotive kehren auch noch in dem kolossalen „Kreislauf des Lebens" (im Treppenhause des Naturhistorischen Hofmuseums, Abb. 236) von Hans Canon wieder (Johann von Straschiripka, 1829—1885), der nun aber, von Makart ermutigt, ganz anders in die Farbe

235. Der Empfang Manfreds in Luceria. Von Karl Rahl. Wien, Gemäldegalerie.

236. Der Kreislauf des Lebens. Deckengemälde von Hans Canon.
Wien, Naturhistorisches Museum.

237. Drei Schwestern. Von Gabriel Max. Berlin, Nationalgalerie.

ging und der stärkste Vertreter des Wiener Kolorismus neben dem Meister wurde. Allerdings geriet Canon weit unmittelbarer als Makart in die Abhängigkeit von den alten Meistern, namentlich von Rubens, in dessen Nachahmung er schließlich seine Eigenart völlig verlor.

Den Sprung aus dem Sinnlichen ins Übersinnliche machte der mit Makart gleichaltrige Böhme **Gabriel Max** (geb. 1840), dessen Kunst schon frühzeitig, als er kleine Bilder von einer Intimität der Stimmung und einer Leuchtkraft der Farbe wie wenige in Deutschland malte, einen seltsam sensitiven Charakter annahm (Abb. 237). Diese Neigung steigerte sich, als Max den Problemen der modernen Naturwissenschaft, den Theorien der Darwin-Häckelschen Anthropogonie, den neuen Forschungen der Psychologen, dem Treiben der Spiritisten und Hypnotiseure nahe trat. Es entstanden seine merkwürdigen Affenszenen, seine Geisterbilder, seine rätselhaften Frauengestalten, diese Medien mit den hysterisch-bleichen Gesichtern und den dunkeln Glutaugen: die Märtyrerinnen, Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht, Katharina Emmerich, Astarte, die junge Nonne: auch religiöse Gemälde mit verwandten Zügen. Zuletzt verlor sich Max immer tiefer in vage Spekulationen und seine Typen wurden durch häufige Wiederholung immer leerer.

Zu den feinsten Künstlern der Münchner Pilotyschule gehört **Otto von Faber du Faur** (1828—1901), der seine bedeutenden malerischen Fähigkeiten in Paris weiter ausbildete und in seinen kleinen Schlachtenbildern Kunstwerke von außerordentlichem Reiz schuf, die in Frankreich noch mehr Anklang fanden als in Deutschland. Gleich ihm war der Frankfurter **Viktor Müller** (1829—1871), der den letzten Teil seines allzu kurzen Lebens in München verbrachte, bei den Franzosen in die Lehre gegangen. Er hatte bei Couture studiert und auch von Courbets Realismus einiges übernommen, aber am stärksten und nachhaltigsten hat Delacroix auf ihn gewirkt, dem er auch in seiner romantischen Neigung zu den Shakespeare-Stoffen gern folgte (Abb. 238). In Müllers Bildern steckt eine so machtvolle, sinnlich glühende Farbe, ein so tief empfundenes dramatisches Leben und ein so starker, in andachtsvollem Naturstudium gebildeter Wirklichkeitssinn, daß nichts Ähnliches aus jener Zeit mit ihnen zu vergleichen ist. Fernab von jeder Theaterpose und allen „schönen" pathetischen Gebärden fand er den echten Naturlaut der Leidenschaft und die unmittelbar wirkende Poesie des koloristischen Ausdrucks. Wie vorher

238. Hamlet. Von Viktor Müller.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

mit Rethel, sanken nun mit ihm, als er wenig über vierzig Jahre alt von hinnen ging, viele unerfüllt gebliebenen Hoffnungen ins Grab.

So starke Persönlichkeiten wie Süddeutschland hatte die Bewegung im Norden nicht aufzuweisen. Doch auch in Berlin gab man sich redliche Mühe, durch Vermittlung der Franzosen die malerische Technik zu verbessern. Fast alle die Künstler, die dort um die Mitte des Jahrhunderts und darüber hinaus Erfolge hatten und als Lehrer an der Akademie wirkten, waren nach Paris gegangen, und die Minderzahl der übrigen geriet durch sie wenigstens mittelbar unter den Einfluß der Pariser Vorbilder. Die Sachlage war hier die gleiche wie in München: zur Aufnahme des neuen Lebens und des modernen Gefühlsinhalts gelangte man ebensowenig wie zu einer tieferen Beseelung der farbigen Anschauung, wohl aber zu einem Fortschritt in der äußeren Behandlung des Kolorits und in der virtuosen Pinselführung. Der Historiker der Berliner Schule ist Julius Schrader (1815—1900), der den Abschied Karls I. von seiner Familie vor der Hinrichtung, den Tod Leonardos, Milton und seine Tochter, wie vereinzelte Szenen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte schilderte. Doch besser als diese durch keine persönliche Zutat ausgezeichneten Geschichtsillustrationen haben Schraders ehrliche und tüchtig gemalte Porträts dem Wechsel des Urteils standgehalten. Gustav Richter (1823—1884), dessen neapolitanischer Fischerknabe alsbald auf allen Wandtellern, Bonbonnieren und billigen Broschen erschien, dessen Königin Luise (im Kölner Museum) in unzähligen photographischen Nachbildungen Eingang in das Bürgerhaus fand, dessen Bildnisse aber namentlich in der ersten Zeit als koloristische Leistungen wirklichen Wert besaßen, stieg rasch zur Stellung eines vielbewunderten Meisters empor. Rudolf Henneberg (1825—1876) malte in französischer Technik, nur nüchterner, deutsch-romantische Balladenstoffe, wie den „Wilden Jäger“ oder die „Jagd nach dem Glück“. Carl Becker (1820—1900) ebenso in unübersehbarer Zahl Bilder aus der Renaissancezeit, mit besonderer Vorliebe aus dem alten Venedig und aus der deutschen Reformationsepoche, in denen er von Othello und Desdemona (Abb. 239), von Dogen und Granden, von Festen und Maskenzügen, von Albrecht Dürer und Karl V. erzählte. In diesen

239. Othello. Von Carl Becker.

Gemälden aus der Lutherzeit traf er sich mit Gustav Spangenberg (1828—1891), dem wir den „Zug des Todes“ verdanken. Becker wurde der erfolgreichste Vertreter des sogenannten „historischen Sittenbildes“, das von dem dramatischen Pathos der großen Geschichtsmalerei zu einer intimeren, aber auch meist auf äußerliche Reizungen und Effekte gestellten Schilderung des Lebens vergangener Jahrhunderte, von den Schlachten, Hinrichtungen und Staatsaktionen zu harmloseren, meist frei erfundenen Szenen im bunten Kostüm vergangener Zeiten, vom Epigonendrama zum lebenden Bilde überging. Eduard Hildebrandt (1817—1868) übertrug dann den Berliner Kolorismus auf die Landschaft und machte gar eine Reise um die Welt, um seltene und sensationelle Beleuchtungseffekte zu finden. In seiner Vorliebe für die Farbenschauspiele des Orients begegnete er sich mit Wilhelm Gentz (1822—1890), der, wie auch Hildebrandt, sich gleichfalls in Paris geschult hatte.

Neben der Historienkunst stand in der Gunst des Publikums die Genremalerei, die es mehr auf Unterhaltung als auf Belehrung abgesehen hatte, wie auf der Bühne der damaligen Zeit neben dem Jambenschauspiel das bürgerliche Lustspiel, das Volksstück und die Posse standen. Ganz deutlich spürt man hier überall literarische Einflüsse. Denn wie die Dichtung sich in jenen Jahren dem Leben der Gegenwart und der „unteren Stände“ vorsichtig zu nähern begann und dabei zunächst auf die Bauerngeschichte und den Dorfroman geriet, so ging auch die Malerei vor. Dort gab Immermanns „Oberhof“ das Zeichen, Berthold Auerbach und Jeremias Gotthelf folgten ihm bald unter ungeheurem Beifall der Gebildeten. Hier war es Heinrich Bürkel in München (s. o. S. 99), der sich an die Spitze der deutschen Dorfmaler stellte. Was diese

240. Sonnwendfeier. Zeichnung von Carl Spitzweg.

Künstler erstrebten, war im Hinblick auf die Eroberung der umgebenden Wirklichkeit und des Lebens zweifellos ein Fortschritt. Da man die Menschen des Bürgerstandes, der die neue Welt regierte, im allgemeinen schon ihrer praktisch-nüchternen Kleidung wegen als unpoetisch und künstlerisch unbrauchbar ansah — eine Auffassung, von der nur wenige vorurteilslose Meister abwichen —, so hielt man sich vorab lieber an Vorwürfe, bei denen man wenigstens durch die Wiedergabe ungewöhnlicher und bunterer Trachten die Farbe ihre Spiele entfalten lassen und den bourgeoisen Käufer reizen konnte. Da waren zunächst die Uniformen der Soldaten, die darum in der Vorbereitungszeit des Realismus eine solche Rolle spielten. Dann die interessanten Trachten fremder Völker, namentlich der Italiener, die seit Riedel eifrig studiert wurden. Schließlich aber auch die Reste malerischer Kostüme, die man in deutschen Tälern und Gebirgen noch reichlich antraf. Im Schwarzwald, im bayerischen Hochgebirge, in Tirol fand man, was man suchte, und man griff wieder eifriger als bisher auf die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts zurück, die das Volksleben als eine unerschöpfliche Quelle malerischer Vorwürfe erkannt hatten. In München namentlich, wie in Düsseldorf, waren die alten niederländischen Meister nie völlig vergessen worden, wenn die klassizistische Ästhetik sie auch verächtlich als „Affen der Natur" abgetan zu haben glaubte. Zugleich aber mit den Holländern gaben nun ihre Erben, die Engländer, den deutschen Künstlern neuen Mut, und David Wilkie erschien ihnen als ein Führer. Schon in einem früheren Abschnitt war von den Anfängen der Bewegung die Rede. Es war nur natürlich, daß alle diese Keime in München, das damals noch weit mehr als heute von Bauern und Gebirgsleuten in ihrer heimatlichen Tracht besucht wurde, den besten Boden fanden. Hier entwickelte sich auch der Hamburger Hermann Kauffmann, der uns schon früher (S. 183) begegnete, zu einem Genremaler nach allen Regeln der beliebten Kunst. Die Größe der Auffassung und die Einfachheit des Vortrags, die seine Bilder in der Heimat ausgezeichnet hatten, büßte er dabei allerdings langsam ein. Immerhin ragt er über die Gruppe der sonstigen älteren Bauernmaler, deren erfolgreichster Vertreter Karl Enhuber (1811—1867) war, weit hervor.

241. Peter Louis Ravené. Von L. Knaus. Berlin, Sammlung Ravené.

Doch alles, was auf diesem Gebiete damals in München geschaffen wurde, verblaßt gegen die Werke Carl Spitzwegs (1808—1885), den man nur mit Scheu in solchem Zusammenhang nennt. In Spitzwegs Vorliebe für die kleine deutsche Stadt mit ihren winkligen Gassen, verbauten Höfen, hohen Dächern und Türmen, mit ihren beschaulichen Gärten und dem gemütlichen Biedermeiertum ihrer Bewohner klingt noch ein Stück Romantik nach, zu der er sich in seiner gelegentlichen Neigung zu allerlei phantastischem Märchenspuk noch offener bekennt. Romantik und Phantasie erscheinen bei ihm allerdings schon vom Realismus aufgeklärt, so daß er etwa wie ein Mittelmann zwischen Moritz von Schwind und Ludwig Richter erscheint (Abb. 240). Doch über diese beiden wächst Spitzweg weit hinaus durch die Feinheit und den Geschmack seiner Malerei. Unverkennbar melden sich bei ihm schon die Einflüsse der Barbizonschule zum Worte, deren intime, klangvolle Farbengebung nun seine Bildchen von Sonntagsjägern und Polizeidienern, von Bücherwürmern und Bibliothekaren, von frommen Mönchen und Klausnern, von Pfarrern und behaglichen Philistern, die ihre Blumen pflegen, von drolligen Liebesleuten im Waldesschatten und nächtlichen Mondscheinszenen mit Ständchen und Serenaden (Tafel I) zu Kabinettstückchen von höchstem Reiz emporhebt. Je mehr der anekdotische Inhalt zurücktritt, um so reiner zeigt sich Spitzwegs malerisches Können, dem erst spät Anerkennung und Ruhm erwuchs.

Die Anekdote ward nun im Genrebilde immer vordringlicher. Nicht nur in der Stoffwahl zeigte sich bei seinen Vertretern die Einwirkung des Schrifttums, sie wollten selber Dichter sein und fingen an zu fabulieren, kleine freundliche Geschichten, harmlose Novellen, heitere Lustspielszenen zu erfinden. Bürkel und Kauffmann hielten sich davon noch einigermaßen frei, die andern aber schlugen resolut diesen Weg ein, den Wilkie so nachdrücklich empfohlen hatte und der seines Erfolges beim Publikum sicher war. Zugleich änderte sich der Ton der Erzählung. Die gemütvolle Traulichkeit wich einer schärferen, aber auch kleinlicheren Charakteristik, Spitzwegs Jean Paul-Humor einem Hang zum Witz und Geistreichtum, der sich weniger an das Empfinden als an den Verstand wendet. Diese Art der Genremalerei hat ebenso wie die Historienkunst Jahrzehnte hindurch eine so unheimliche Fruchtbarkeit entfaltet, sie ist dabei so sehr in eine leere Routine verflacht und dadurch der Verbreitung künstlerischen Geschmacks in Deutschland so hinderlich gewesen, daß der Rückschlag gegen ihre einstige Überschätzung nicht ausbleiben konnte. Der Unwille über die Süßlichkeiten und Herzigkeiten, mit denen sie schließlich die Besucher der

Ausstellungen und Kunsthandlungen anzulocken suchte, führte sogar den malerischen Qualitäten ihrer besseren Vertreter gegenüber lange Zeit zu Ungerechtigkeiten, die sich erst jetzt wieder zu regulieren beginnen. Unter diesen Verhältnissen hat auch die hervorragendste Persönlichkeit dieses Kreises gelitten: Ludwig Knaus (1829 bis 1910), der aus der Düsseldorfer Schule hervorging und sich früh mit den holländischen Meistern vertraut gemacht hat, der aber seine bedeutende technische Ausbildung einem langjährigen Aufenthalt in Paris verdankte. „Das ganze Talent Deutschlands," meinte 1855 ein französischer Kritiker, ist in der Person des Herrn Knaus enthalten." Er hatte dabei gewiß in erster Linie das vorzügliche malerische Können im Auge, das der Deutsche sich angeeignet hatte. In der Tat hat Knaus außerordentlich viel dazu beigetragen, bei uns den Farbengeschmack und das Verständnis für koloristische Feinheit, für sorgsame Behandlung des Details bei geschlossener Bildwirkung zu heben. Namentlich in seinen älteren Bildern ist er im Ton sehr interessant; später kam oft viel kalte, spitze Buntheit in seine Arbeiten, in denen das gegenständliche Element und eine den Gesamteindruck gefährdende Kleinmalerei immer anspruchsvoller auftraten. Doch die Nachwelt wird ihm nicht vergessen, was er im Dienste der Farbe für die deutsche Kunst getan hat. Sie wird mehr Interesse für die soliden künstlerischen Qualitäten seiner Bilder haben als für das, was zu ihrer Entstehungszeit die Zeitgenossen entzückte: ihren ironischen oder humoristischen anekdotischen Inhalt. Und sie wird den ungetrübtesten Genuß vor denjenigen seiner Werke finden, die sich im Stofflichen eine wohltuende Reserve auferlegen, nicht zum mindesten auch vor seinen kleinen Porträts, die, namentlich wieder in der älteren Zeit, trotz einer häufig beliebten genreartigen Zuspitzung, Charakterstudien von seltener Feinheit sind (Abb. 241). Gerade in den Gemälden, die seinem Ruhm am förderlichsten waren, erscheint Knaus ganz im landläufigen Stil seiner Zeit befangen, die im Sittenbilde gern mit einer für feiner empfindende Augen allzu plumpen Absichtlichkeit und Überdeutlichkeit verfuhr. Er überläßt hier nichts dem Beschauer, sondern sagt alles, auch das letzte, mit einer Fabulierlust, die oft in Geschwätzigkeit umschlägt, und behängt dabei seine Bilder mit einer erdrückenden Fülle charakterisierender Kleinzüge, die heute als ein Zuviel störend berühren. Es konnte nicht ausbleiben, daß man bei so viel Absicht schließlich verstimmt ward. Vor vierzig und fünfzig Jahren aber dachte man anders. Der junge „Dorfprinz", der, eine Blume zwischen den Zähnen und die Hände in den Westentaschen, welterobernd kühn dreinschaut, der kleine Hebräer, der mit Behagen den „Ersten Profit" einstreicht (Abb. 242), der andere, der vom Munde des lächelnden Alten „Salomonische Weisheit" abliest, die kartenspielenden Schusterjungen, die „Goldene Hochzeit", die für einen enormen Preis nach Amerika verkauft wurde, oder die seinerzeit berühmte Schilderung „Seine Hoheit auf Reisen", dann Knaus' Erzählungen aus dem Leben der Bauern und besonders der Kinder, von denen er viel Drolliges

242. Der erste Profit. Zeichnung von L. Knaus.

243. Tischgebet. Von Franz Defregger.

zu berichten wußte — alle diese Bilder haben eine unvergleichliche Popularität und in Tausenden von Reproduktionen Eingang ins deutsche Bürgerhaus gefunden.

Benjamin Vautier (1829—1898) hat nicht den stets bereiten Witz und die überlegene Ironie, die bei Knaus auffällt. Er ist harmloser, treuherziger. Wie Berthold Auerbach liebte auch er die Gegenden des Schwarzwaldes, aus dessen Tälern und Dörfern er mit großer Erfindungskraft immer neue einfache Geschichten erzählte. Als liebenswürdiger, nie aufdringlicher Plauderer schilderte er die Bauern bei Festen und Tänzen, in der Wohnstube oder im Wirtshause, bei Beerdigung und Leichenschmaus, auf dem Postbureau oder in schwierigeren Konflikten mit der Behörde. Als Maler aber steht Vautier weit hinter Knaus zurück, die Farbe lebt auf seinen Bildern kein rechtes Eigenleben, sondern begleitet nur, oft mit recht harten Tönen, die mehr zeichnerisch empfundene Komposition.

Der dritte berühmte Meister des Genrebildes und der Dorfnovelle, Franz Defregger (1835—1917), führt uns wieder nach München zurück. Ein Bauernsohn aus dem Pustertal, der als Hirtenknabe zu zeichnen und zu schnitzen begonnen, kam er zu Piloty, der auch bei diesem Schüler zeigte, daß er sich als Lehrer bei der Beeinflussung der ihm anvertrauten Seelen kluge Reserven auferlegte. Freilich, die kostbare Frische und Unbefangenheit, die Defregger in seinen ältesten Arbeiten und in manchen Landschaften, Dorfinterieurs und Bauernporträts bis in die siebziger Jahre hinein an den Tag legte, wich in der akademischen Schulung bald einer leichteren, unpersönlicheren Routine, und die in München genährte Freude an der Anekdote vertrieb den Sinn für die tiefere Poesie rein malerisch erfaßter Motive. Und merkwürdig: dieser Sohn des Volkes, der seine Landsleute doch aus unmittelbarster Anschauung kannte, gewöhnte

244. Im Klosterkeller. Von Ed. Grützner.

sich in der Stadt allzu schnell daran, seine heimatliche Welt mit dem Auge des Städters zu betrachten. Er schilderte sie nicht gerade mit der überlegenen Kritik Knaus', aber doch so, wie der Tourist sie sieht, der als leicht entzückter Fremdling im Sommer auf ein paar Wochen in die Berge kommt. Der Zeittendenz folgend, die bei realistischer Beobachtung gern an der Oberfläche haften blieb, suchte er sie zu „idealisieren", zeigte er sie nach der liebenswürdigen wie nach der pathetischen Seite verklärt. Auch bei ihm sind wir im Theater, nicht an der Hofbühne, aber im volkstümlichen Münchner Gärtnerplatztheater, wo die „lebfrischen Buabn" und die „herzigen Madln", die gutmütigen Förster und die Enzian suchenden alten Weiber, die stolzen Bauern und die schwarzäugigen Wilderer, die aber im Herzen doch ehrliche Kerle sind, trinkend, singend, raufend, Zither spielend und schuhplattelnd das Landvolk verkörpern. Die Rauheit und Schwere, die rustikale Eckigkeit und Derbheit der Gebirgsbewohner erscheint wie mit einer dünnen Schicht von rosa Schminke verdeckt. Immerhin ist die Versüßlichung nicht so weit getrieben, daß sie alle Frische aus Defreggers Bildern verjagte. Von wenigen Arbeiten der späteren Zeit abgesehen, in denen das vergnügliche Naturburschentum allerdings in der Schablone erstarrte, hat er trotz seinen Schwächen stets einen Humor von wirklicher Gesundheit und eine angeborene Liebenswürdigkeit an den Tag gelegt (Abb. 243), der seine ungeheure Popularität wohl zu gönnen ist. Auch wenn er die Historienmalerei Pilotys auf seine Tiroler Bauernwelt in Anwendung brachte, kam er gelegentlich, wie in dem „Letzten Aufgebot" der alten Bauern, die zum Freiheitskampf gegen die Franzosen ausziehen, zu charaktervollen und malerisch interessanten Leistungen. Doch die urwüchsige Kraft seiner Frühzeit blieb unwiederbringlich verloren.

Diesen Führern schloß sich ein unübersehbares Heer von Nachfolgern an. Matthias Schmid (geb. 1835), E. Kurzbauer (1840—1879), Hugo Kauffmann (geb. 1844), der Sohn Hermann Kauffmanns, Wilhelm Riefstahl (1827—1888) und andere blieben beim Landvolk. Eduard Grützner (geb. 1846), auch ein Pilotyschüler, der von dem Meister auf das seinen

245. Mondscheinlandschaft. Von Anton Burger.

Fähigkeiten entsprechende Stoffgebiet gewiesen wurde und von ihm eine vortreffliche malerische Ausrüstung erhielt, suchte in den Klöstern bei weinliebenden, wohlgenährten Mönchen nach harmlos humoristischen Motiven, die er überreichlich fand (Abb. 244). Andere wieder zogen in die Städte, um hier neue Stoffe zu genremäßigen Darstellungen zu finden. Der Ernst der politisch

246. Pferde der Pußta. Von T. Schmitson. Karlsruhe, Kunsthalle.

247. Galeerensträflinge. Von K. F. Hausmann.

erregten Zeit wies die Maler um die Mitte des Jahrhunderts schon hier und dort auch auf die soziale Anekdote. Aber eine Anekdote mußte es immer sein, eine kleine Geschichte, aus der sich ohne Mühe lehrsame Betrachtungen und eine leicht faßliche „Moral" ziehen lassen konnten.

Zu gleicher Zeit aber machen sich doch auch Anzeichen für eine andersartige Beeinflussung der deutschen Malerei durch die koloristischen Fortschritte des Auslandes bemerkbar. Die Farbenfreude der französischen Romantiker, das Streben zu einheitlicher malerischer Stimmung, wie sie von den Meistern des paysage intime ausgebildet wurden, befruchten die Deutschen, die suchend nach Westen ziehen, und mittelbar die Heimgebliebenen, denen sie das in der Fremde Erlernte weitergeben. Eine hervorragende Rolle in dieser Übergangszeit spielt namentlich die Künstlerschaft Frankfurts. Hier hatten Philipp Veit und Eduard von Steinle, die in den dreißiger Jahren an das Städelsche Institut berufen worden waren, nazarenische Keime angepflanzt, und wir werden später sehen, wie lange dieser romantische Zug nachwirkte. Die beiden hatten jedoch auch eine solide Kunst des schlichten malerischen Ausdrucks gepflegt, die vor allem in ihren Porträts zu so schönen Resultaten führte und auf das jüngere Geschlecht Eindruck machte. Auch die beiden Genremaler düsseldorfischer Schulung, die nun in Frankfurt die Anekdotenkunst einzuführen suchten und das rheinische Bürger- und Bauernleben schilderten, Jakob Becker (1810—1872) und Anton Burger (1824—1905, Abb. 245), blieben davon nicht unberührt. Mehr noch verrieten andere Künstler die Unbefangenheit und den feinen Malersinn der Natur gegenüber, die in Frankfurt gepflegt wurden. So Angilbert Göbel (1821—1882), der schon in den fünfziger Jahren soziale Themata mit großem Griff anzupacken wußte. Oder Peter Becker (1828—1904) und Jak. Fürchtegott Dielmann (1809—1885), die eine intime Landschaftskunst anbahnten. Dielmann war es, der, gleichfalls schon in den fünfziger

248. Der Stier. Von R. Burnier.

Jahren, die Frankfurter Künstler nach dem kleinen Orte Kronberg im Taunus führte, wo sie sich ähnlich wie die Meister von Barbizon im ungestörten Studium der Natur in die Geheimnisse der farbigen Wirklichkeit versenkten, ohne anderes Ziel, als die Schätze zu heben, die hier ruhten. Dort fand sich auch Burger ein, zum Vorteil seiner malerischen Entwicklung. Dort ward Peter Burnitz (1824—1886) seßhaft, der selbst schon ein Jahrzehnt lang in Paris gewesen war und von dort eine feine Landschaftskunst mitgebracht hatte, die ihre Abstammung von der Schule von Fontainebleau nicht verleugnen konnte. Dort siedelte sich früh und (wiederum später, nach längerem Aufenthalt in London) Otto Scholderer (1834—1902) an, der geschmackvolle, gleichfalls in Paris gebildete und schon von Courbet beeinflußte Stillebenmaler. Ferner Adolf Schreyer (1828—1899), der in langer Wanderschaft das östliche Europa, Kleinasien und Nordafrika durchreiste, den Krimkrieg mitmachte und in seinen Pferdebildern Fromentin an Breite und Lebendigkeit des Vortrags nacheiferte. Sein Freund und Landsmann Teutwart Schmitson (1830—1863), der aber seiner Vaterstadt Frankfurt schon frühzeitig untreu wurde, liebte gleich ihm die zügellosen, ungezähmten Pferde der Steppe (Abb. 246) und die Herden der Pußta, die er mit außerordentlichem Temperament und in glänzender Technik besonders gern in wilder dramatischer Bewegung, in dichtgedrängten Rudeln, zwischen aufgeweichten Schneemassen, im Regen und Sturm schilderte. Auch den Hanauer Friedrich Karl Hausmann (1825—1886), dessen starke koloristische Begabung die Jahrhundertausstellung wieder aus der Vergessenheit zog, darf man den Frankfurtern zurechnen. Hausmann hatte sich wiederum in Paris gebildet und sich dort eine malerische Kraft und eine souveräne Sicherheit der Pinselführung angeeignet, die fast an Delacroix und Daumier denken lassen (Abb. 247). Seine italienischen Kircheninterieurs mit den farbigen Gewändern der Kardinäle und Bischöfe vor allem sind in der Gruppierung der Figuren und in der Anordnung der Farbenwerte ungewöhnliche Leistungen für jene Zeit. Auch sein großes Historienbild „Galilei vor dem Konzil", dessen Skizze freilich stärker wirkt als das ausgeführte Gemälde selbst, wird durch solche Eigenschaften über den Durchschnitt des Genres hoch emporgehoben.

249. Herbstmorgen in der südlichen Schweiz. Von Val. Ruths. Dresden, Gemäldegalerie.

Aber nicht allein in Frankfurt, in ganz Deutschland macht sich um jene Zeit, in den fünfziger und sechziger Jahren, eine Kunst bemerkbar, die, abseits von der Historien- und Genremalerei, wenn auch vielfach in Beziehungen zu ihr, zur Einfachheit und Naturwahrheit und von der oft lauten Buntheit des neu gewonnenen Kolorismus zu schlichter Tonschönheit drängt. Es ist die unmittelbare Fortsetzung der Malerei aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, von der oben gesprochen wurde, eine Unterströmung wie diese, deren selbständiger Wert und deren Bedeutung für die Kontinuität der bis in die neueste Zeit führenden Entwicklung erst jetzt im vollen Umfange erkannt wird. Sie gehört im Hinblick auf ihre Wirkung und ihren Zusammenhang mit der jüngsten Epoche zum größten Teil erst in den letzten Abschnitt dieser Übersicht; nur die älteren Meister dieser weitverbreiteten Gruppe müssen hier angefügt werden. Düsseldorf, das auch schon bei den Frankfurtern mitsprach, ist nach Achenbachs Auftreten namentlich für die Landschaft wichtig gewesen, zumal seitdem die Schüler Achenbachs und Schirmers ihr Können nicht nur im benachbarten Holland und Belgien, sondern auch in Frankreich vertieften. Zu diesen gehörten Ludwig Hugo Becker (1833—1868), dessen Bilder durch ihre sonnige Helle überraschen, und Richard Burnier (1826—1884), der in Paris von Troyon die Verbindung von Landschaft und Tierbild lernte (Abb. 248). Nach Düsseldorf kamen auch der Württemberger Theodor Schüz (1830—1900), der sich den früheren Vorkämpfern des Pleinair in Deutschland mit bescheideneren Mitteln anschließt, und der Schweizer Rudolf Koller (1828—1905), der mit einer kräftigen Mache naturalistischen Wirkungen nachging. Ein Schüler der Düsseldorfer Akademie war auch der Hamburger Valentin Ruths (1825—1905), der die in seiner Heimat ihm durch Suhr vermittelten nordischen Einflüsse mit Schirmerschen Lehren verband (Abb. 249) und vor dem Erlahmen seiner bedeutenden Fähigkeiten Landschaften von starkem, malerisch beseeltem Naturgefühl schuf, bei denen man mitunter an den jungen Menzel denken muß. Menzel selbst hatte in Berlin keinen Kreis von Schülern um sich gebildet; seine Wirkung war mehr eine indirekte, die sich erst in späteren Jahren äußerte.

250. Lustige Unterhaltung. Von Fritz Werner.

Der einzige, der ihm künstlerisch nahe stand, war Fritz Werner (1827 bis 1908), der seinem Meister auch darin folgte, daß er sich mit ihm Meissonier näherte. Diese beiden Großen haben Werners Lebenswerk bestimmt, in dem sich Landschaftsstücke, Interieurs und fridericianische Soldatenbildchen (Abb. 250) von großer Feinheit des Tons und liebevoller Sorgsamkeit im prickelnden malerischen Detail finden. Mehr an Franz Krüger als an Menzel erinnert der als Direktor der Königsberger Akademie gestorbene Karl Steffeck (1818—1890), der gleichfalls in Paris, im Bannkreise Delaroches, gelebt hatte und als ein tüchtiger Pferdemaler, namentlich auch als ein beliebter Lehrer, die guten Traditionen vom Anfang des Jahrhunderts in die spätere Zeit hinüberrettete.

Der österreichische Menzel ist Rudolf von Alt (1812—1905), der den Berliner Altmeister sogar an Jahren, an unveränderlicher Schaffenskraft und Entwicklungsfähigkeit noch übertraf, wenn er auch der Macht und Tiefe dieses alles umfassenden Genies niemals nahe kam. Alts Feld ist die Aquarelltechnik, in der er eine unübersehbare Schar meisterhafter kleiner Landschafts- und Architekturbildchen hinterlassen hat, von einer unvergleichlichen Präzision und Feinheit im Detail, das doch seinem großen Blick für die malerische Stimmung des ganzen Ausschnitts niemals gefährlich wurde (Abb. 251). Von seinem Vater Jakob Alt (1789—1872), der aus Frankfurt nach Wien gekommen war, hatte er die Freude an der Wiedergabe barocker Bauformen geerbt, auch die Liebe zum Stephansturm, der in Rudolf von Alts Schaffen eine ähnliche Rolle spielt wie der Berg Fuji im Lebenswerk Hokusais, des japanischen Menzel. Mit bewundernswerter Elastizität hat er als Nestor der österreichischen Künstler am Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluß der modernen Strömung seine Malweise noch einmal verändert, seinen Vortrag freier, leichter und lockerer gestaltet und Bilder aus seinem alten Stoffgebiet von einer Größe der Auffassung gemalt, die vielleicht alles Frühere übertreffen. Es war mehr als eine Reverenz vor dem Alter, daß ihn die junge Wiener Sezession zu ihrem Ehrenpräsidenten ernannte: er gehörte in Wahrheit zu ihr. Neben Alt steht der Nachwuchs der Waldmüller-Schule, darunter an erster Stelle der liebenswürdige Friedrich von Friedländer (1825—1899), der Organisator der Wiener Künstlergenossenschaft, der in der Jugend mit gut gemalten, figurenreichen Bildern aus dem Leben der Zeit, Szenen vom Kirchtag, aus der Kantine, aus dem Versatzamt, hervortrat und später als „Invalidenmaler" eine beliebte Spezialität fand. Einen bedeutenden Schritt vorwärts tat jedoch August von Pettenkofen (1822—1889), dessen Anfänge sich gleichfalls noch in altwienerisch-vormärzlichen Bahnen bewegen, der sich aber bald

251. Der schöne Brunnen in Trient. Von Rudolf von Alt.

in die Schule der Franzosen begab. Auch Pettenkofen trat in Paris der Kunst Meissoniers nahe, mit dem er die Vorliebe für kleine, ja winzige Formate teilte, aber er strebte über die kecken und prickelnden Buntheiten dieses Meisters hinaus zu einem harmonischen Ausgleich der kontrastierenden Werte und zu einheitlicher Tonwirkung, die er an andern Mustern studierte. So schuf er die lange Reihe seiner Bildchen aus Ungarn und Slavonien, seine Hütten, Bauernhöfe, Küchen, Werkstätten, Fuhrwerke (Abb. 252), Zigeunerlager und Stallinterieurs, seine Märkte mit ihrem Gewimmel von miniaturhaften Menschen- und Pferdegestalten, die meist aus der kleinen Theißstadt Szolnok stammen, dann seine Ansichten aus Italien, vor allem aus Venedig — kostbare Kunstwerkchen von juwelenhaftem Reiz und feinster Abdämpfung aller koloristischen Härten, die in einer Stufenfolge über-

252. In der Pußta. Von August von Pettenhofen. Magdeburg, Privatbesitz.

253. Am Chiemsee. Von Eduard Schleich d. Ä. Leipzig, Museum.

aus vornehmer grauer Töne den malerischen Zauber leuchtender Helligkeit und warmer Schattenlagen mit feinen und doch breiten Strichen wiedergeben.

Einen starken Niederschlag fand die Kunst der intimen Naturauffassung und der harmonischen Einheit des Tons schließlich in München, wo ihr Christian Morgenstern schon früher, auf Kopenhagener Anregungen fußend, den Boden bereitet hatte. Eduard Schleich d. Ä. (1812—1874), der sich auf Morgensterns Schultern erhob, verband Einflüsse der altholländischen Meister mit dem, was er auf seinen Studienfahrten durch Belgien und Frankreich gelernt hatte, in seinen ernsten Stimmungslandschaften aus der Isargegend, dem Dachauer Moos und von den bayerischen Seen (Abb. 253), doch blieb seine Farbe trotz ihrer besseren Schulung hinter Morgensterns lebendiger Frische vielfach zurück. Die Jüngeren, wie etwa Anton Teichlein (1820 bis 1879), schlossen sich dann unmittelbar an die Fontainebleauer an, die in Adolf Lier (1826—1882) ihren talentvollsten und erfolgreichsten Propheten in Deutschland fanden (Abb. 254). Lier hatte namentlich bei Dupré gelernt, und deutlich vernehmen wir das Echo der Kunst von Barbizon aus seinen Münchner Werken, aus diesen schlichten Landschaftsblicken von der süddeutschen Hochebene mit ihren Herden und pflügenden Bauern, ihren rauschenden Baumgruppen und weiten Fernblicken, ihrem tiefen Farbenklang und ihren Lichterspielen der aufsteigenden und untergehenden Sonne, die durch eine reife Auffassung der atmosphärischen Probleme gebändigt erscheinen. Liers Bilder sind es vor allen andern gewesen, die einen Umschwung in Deutschland herbeiführten, da er als vortrefflicher Lehrer einem großen Kreise eifriger Schüler (unter ihnen vor allem der Schweizer Adolf Stäbli, 1842—1901, Abb. 255) die in Barbizon gewonnenen Erfahrungen weitergab und so für die Verbreitung einer neuen und vertieften Erkenntnis der Natur sorgte.

Doch neben allen diesen tüchtigen Kräften stand schon längst eine Gruppe weit mächtigerer Persönlichkeiten, die alle Sehnsucht der Zeit mit der Kraft des Genies zusammenfaßten und der deutschen Kunst aus Eignem große neue Ziele setzten. Schon waren Anselm Feuerbach, Arnold

254. Landschaft. Von A. Lier.

Böcklin, Hans von Marées an der Arbeit. Und in München, dem Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens, zu dem auch diese Trias Beziehungen unterhält, tritt, sie ergänzend, Wilhelm Leibl auf. Diese vier Meister erst sind es, die das Fundament der modernen Malerei in Deutschland legen; die Betrachtung ihres Schaffens soll darum den Abschnitt eröffnen, der von der nächsten Epoche unserer Kunst handelt.

255. Bauernhaus mit heraufziehendem Gewitter.
Von Adolf Stäbli.

256. Flora. Von J. B. Carpeaux.

5. Die historischen Stile in Plastik, Architektur und Kunstgewerbe.

„Historienkunst" war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das Schlagwort der Malerei geworden. Historienkunst im doppelten Sinne; denn stofflich wie technisch, in der Wahl der Gegenstände wie in der Art ihrer Behandlung, in der Komposition wie im Kolorit blickte man gern auf die Vergangenheit zurück. Aber die Malerei als die beweglichste der bildenden Künste stellte auch zuerst Persönlichkeiten ins Feld, die diese rückwärts gerichtete Frontstellung änderten. Bildnerei und Architektur sowie die angewandten Künste, durch ihre stärkere materielle Gebundenheit auf eine langsamere Entwicklung angewiesen, blieben noch auf Jahrzehnte hinaus im Bann der historischen Stile, deren Einfluß fugenartig hintereinander einsetzte, bis sie sich die Hand zum Bunde reichten und gemeinsam die Herrschaft ausübten. Der Klassizismus hatte die gesamte Kunst vor das Muster der Antike gestellt, die Romantik der Formensprache des Mittelalters neue Anhängerschaft geworben. Beide Bewegungen wurden nun, um 1850, durch das wiedererwachte Interesse an der Renaissance abgelöst, das sich bald überall fühlbar machte. Aber auch dabei blieb man nicht stehen. Die kunstgeschichtlich gebildete Zeit wollte ihr neues Wissen zeigen, nach dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nahm sie die vordem verpönte Periode des Barockstils vor, um auch an dieser ihre nachahmende Begabung zu üben, und es war nur natürlich, daß man von hier aus auch den letzten Schritt zum Rokoko machte, so daß das neunzehnte Jahrhundert zu guter Letzt den gesamten Entwicklungsgang aller früheren Jahrhunderte bis zu dem weltgeschichtlichen Einschnitt der französischen Revolution in raschem Kreislauf noch einmal durchmessen hatte und sich schließlich, mit historischen Kenntnissen über und über bepackt, in einen tollen Wirbeltanz des skrupellos gewordenen Eklektizismus hineingerissen sah, der erst nach dem Jahre 1890 die erlösende Gegenbewegung herausforderte.

257. Römische Hochzeit. Von Eugène Guillaume.

Die Plastik wurde von dieser allgemeinen Unruhe noch am wenigsten berührt. Die feste Begrenzung des bildnerischen Betätigungskreises, das abstrakte Wesen der Kunst der reinen Form schließt die Möglichkeit allzu tiefgreifender Umwälzungen überhaupt aus. Hinzu kam, daß die Wiederaufnahme der antiken Ideale gerade hier den tiefsten Eindruck hinterlassen mußte. Die Plastik der Alten bietet eine solche Fülle von Werken, in denen die letzten Gesetze dieser Kunst mit der höchsten Meisterschaft zum Ausdruck gebracht sind, daß ihr Einfluß nie völlig schwinden kann. Die Verehrung der Griechen blieb darum durch alle Wandlungen bestehen; ja, der Anblick und das Studium der Antike wirkte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal mit verjüngender Kraft auf ein durchaus modern empfindendes Bildhauergeschlecht. Aber anders als das Griechentum, das sich dem mitfühlenden Künstler erschließt, war der Klassizismus, der von den Akademien gepflegt wurde. Aus dem unvergleichlichen Reichtum des Lebens, über den die Plastik des Altertums verfügte, ward hier eine beschränkte Anzahl von Einzelzügen herausgegriffen und zu einem Dogmensystem vereinigt, das schließlich zu einem Erstarren des künstlerischen Betriebes in seelenloser Konvention führen mußte. Dagegen lehnte sich auch hier das jüngere Geschlecht auf, indem es bald auf die bewegtere, blutvollere Plastik der Renaissance hinwies, bald auf die üppige Fülle malerischer Formen und Linien zurückgriff, die das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gewagt hatten, bald die Erfahrungen ins Feld führte, die es aus eigenem Naturstudium gewann.

Frankreich war in diesem Kampf gegen das klassizistische Schema die Vormacht Europas; der Reichtum an bildhauerischen Talenten, den es dabei in die Wagschale zu werfen hatte, ist außerordentlich groß. Übrigens zeichnete sich auch der französische Klassizismus durch das gleiche solide technische Können aus, das in der Malerei die David-Schule ihren Nachfahren überlieferte. Vor dem völligen Hinabgleiten in den Herrschaftsbezirk der niederen Schablone bewahrte ihn das tüchtige und gewissenhafte Handwerk. Immerhin, es war doch eine Schablone, die sich herausgebildet hatte und in der offiziellen Kunst ihre Tyrannis übte. Die „klassischen Formen“ blieben Jahrzehnte hindurch das Credo der Akademie, dem sich der ganze Unterricht zu beugen hatte.

258. Der Schwur des Spartakus. Von L. E. Barrias.

Jahrzehnte hindurch hielten sich die Aufgaben für den „Prix de Rome“, die gewöhnliche Eingangspforte der französischen Bildhauer zur Anerkennung und zum Ruhm, in demselben Geleise. Aber da die jungen Leute trotz dieser Eintönigkeit dort wirklich und rechtschaffen arbeiten lernten, hatte auch die konservative Macht dieses Schulzwanges ihre unbestreitbaren Verdienste. Welch vornehmer Wirkungen der französische Akademismus fähig war, hat an erster Stelle Eugène Guillaume (geb. 1822) bewiesen. Seine Schilderungen aus der Römerwelt, zumal seine Hauptwerke, die Doppelbüste der Gracchen und die Gruppe der „Römischen Hochzeit“ (Abb. 257), haben in der stolzen Strenge ihrer Umrisse, ihrer Gesichtszüge, ihrer Gewandfalten eine kühle Hoheit, der eine starke Anziehungskraft innewohnt. In einem langen arbeitsreichen Leben hat dieser überzeugte Anhänger des Klassizismus, der durch seine amtliche Stellung an die Spitze der französischen Künstler gerückt wurde, an den Prinzipien seiner Jugend unerschütterlich festgehalten. Auch seine Porträtbüsten, wie der geistvolle Kopf des Erzbischofs Darboy, haben jene ernste, gefestete Ruhe, zu der er sich erzogen. In verwandten Kreisen bewegten sich Jean Joseph Perraud (1819—1876), dessen Gruppe des „Lyrischen Dramas“ an der Pariser Oper noch ganz den Schematismus des pyramidalen Aufbaus zeigt, während seine „Kindheit des Bacchus“, auf der Weltausstellung von 1867 viel bewundert, zu lebendigerer Linienführung überleitet, — weiter Hippolyte Moulin (geb. 1832), dessen Merkur mit der grinsenden Faun-Herme („Das Geheimnis aus höheren Regionen“) durch ein glückliches Bewegungsmotiv die Abhängigkeit der sonstigen Erfindung halb vergessen läßt, — Aimé Millet (1819—1891), dem die Oper den weithin sichtbaren Apollo ihrer Kuppel verdankt, — oder, aus einem jüngeren Kreise, Louis Ernest Barrias (1841—1905), dessen „Schwur des Spartakus“ (Abb. 258) im Tuileriengarten eine außerordentliche Meisterschaft in der Behandlung des nackten Körpers verrät; der in seinem kolossalen Denkmal für Viktor Hugo sich der pathetischen Gebärde näherte, die in der französischen Bildnerei bald eine aufdringliche Rolle zu spielen beginnt; und der dann wieder so zart sein konnte wie ein Meister des achtzehnten Jahrhunderts.

Von zwei Seiten her ward der akademische Formalismus besonders wirksam in seiner Herrschaft bedroht: von der Schule François Rudes, die, den Realismus Houdons weiterführend dem modernen Lebensgefühl durch einen engeren Anschluß an die Natur Eingang in die Plastik zu verschaffen strebte, und durch eine abseits stehende Gruppe, die sich auf die herberen Formen

der italienischen Frührenaissance stützte und den gehaltenen Stil des Quattrocento gegen die äußerlich gewordene Nachahmung der Antike ausspielte. Carpeaux und Dubois sind die Meister, die hier als Führer auftraten, um mit ihren Anhängern getrennt zu marschieren, aber vereint zu schlagen. Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) gehört zu den stärksten Persönlichkeiten, die in die Geschichte der französischen Bildhauerei eingegriffen haben. Sprühendes, von Lebenslust und Schöpferdrang übersprudelndes Temperament verband sich in ihm mit einer sinnlichen Formenfreude von lachender Gesundheit, und ein eiserner Wille befähigte ihn, sein Genie gegen den Unverstand der Menge und das Gezeter prüder Banausen durchzusetzen. Durch den Unterricht bei Rude, David d'Angers und Duret vorgebildet, ward Carpeaux früh auf eindringliches Naturstudium und realistische Tendenzen hingewiesen, die er zuerst auf römischem Boden, noch ohne die Sicherheit eignen Stilgefühls, in seinem einst berühmten neapolitanischen Fischerknaben und seiner jetzt im Luxembourg-Garten aufgestellten Ugolino-Gruppe zu betätigen suchte. Doch in dem Relief des Flora-Pavillons, dessen größere allegorische Gruppe gleichfalls noch spätitalienische Einflüsse verrät, hatte er sich selbst gefunden (Abb. 256). In dieser entzückenden Gestalt der lächelnden Blumengöttin, unter deren ausgestreckten Armen rundliche nackte Kinder ausgelassen umherhüpfen, lebt schon der fortreißende Rhythmus der Linien und Formen, der dann in Carpeaux' Hauptwerk: der 1869 vollendeten Gruppe des Tanzes an Garniers neuem Opernhaus, einen jubelnden Triumph feiert. Nie ist die Kunst der Bewegung plastisch mit solcher Meisterschaft dargestellt worden, nie hat die Ekstase sinnlicher Lebensfreude einen Ausdruck von solcher Kühnheit und solcher Grazie zugleich erfahren. Und doch ist die freie Komposition der Gruppe im Aufbau wie im Umriß und Kontrastspiel der Linien wunderbar geschlossen, die scheinbar ungezwungene Anordnung der Figuren von reifstem Kunstverstand geleitet. Wir verstehen heute nicht mehr die sittliche Entrüstung und die handgreiflichen Attentate, die das Werk hervorrief. Auch in Carpeaux' zweiter großer Schöpfung, dem Brunnen im Garten des Luxembourg mit den vier Weltteilen, die gemeinsam eine Erdkugel halten, entzücken die rhythmischen Harmonien der klug zusammengestimmten Bewegungen und das atmende Leben in den herrlich modellierten Körpern der nackten Globusträgerinnen. Nicht mit Unrecht fand man in diesen Hymnen auf weibliche Schönheit und überschäumende Daseinsfreude einen Abglanz des zweiten Kaiserreichs, dessen bedeutenden Männern und verführerischen Frauen Carpeaux überdies in einer Reihe charakteristischer Porträtbüsten Denkmäler gesetzt hat.

259. Jeanne d'Arc. Von H. Chapu. Paris, Luxembourg.

260. Jungfrau von Orléans. Von Paul Dubois.

Ein Schüler von Rude war auch Auguste Caïn (1822—1894), der dann als Tierbildhauer das Erbe Baryes antrat und von Darstellungen kleinerer Formate, die an die winzigen Bronzen dieses Meisters erinnern, zu dramatisch bewegten Kampfgruppen wilden Raubgesindels überging. Seine Adler und Geier, Löwen und Eber, Tiger und Krokodile, die um Beute und Leben ringen, sind von prachtvoller Naturwahrheit. Auch das große Reiterdenkmal des Herzogs Karl von Braunschweig in Genf, das Caïn schuf, schmückte er mit den kolossalen Bildern von Löwen und Greifen aus rotem Marmor. Henri Chapu (1833 bis 1891) steht mit Carpeaux durch die gemeinsam genossene Schule Durets und durch die Natürlichkeit seiner Gestalten in Verbindung. Aber Chapu hatte auch bei Pradier gelernt und von ihm eine Freude an der Feinheit anmutig-graziöser Linien übernommen, an der sein zarteres Talent zeitlebens festhielt. Die Hochrelieffigur des „Gedankens“ an der Grabstele der Gräfin d'Agoult, die Gestalt der Jugend, die zu dem Monument Henri Regnaults in der Ecole des Beaux-Arts den Lorbeerzweig hinaufreicht, die sterbende Nymphe Clytia und ähnliche Arbeiten, zeigen ihn als einen Meister in der Modellierung holder junger Frauenkörper und im Arrangement des Faltenwurfs sanft herabwallender Gewänder. Es ist bezeichnend, daß er die Jeanne d'Arc nicht als Amazone, sondern als das Hirtenmädchen von Domremy darstellte, wie es in inbrünstig-visionärem Gebet niedergekniet ist und zum Himmel emporblickt (Abb. 259). Dies Werk Chapus im Luxembourg-Museum hat den Ruhm des Künstlers vor allen andern verbreitet; allenthalben sind Abgüsse und Nachbildungen des Originals aufgestellt worden, sogar im Örsteds Park zu Kopenhagen grüßt das ernste Antlitz des frommen Kindes aus grünem Buschwerk. Weniger bekannt geworden sind Chapus Denkmalfiguren, unter denen die des Advokaten Berryer im Pariser Justizpalast hervorragt.

Jeanne d'Arc als jungfräuliche Kriegerin darzustellen, war ein Thema recht nach dem Herzen Paul Dubois' (1829—1905), der sich vom Klassizismus in die herbere Formenwelt des Quattrocento flüchtete. Die geschmeidige Gestalt des eisengepanzerten Mädchens auf dem prachtvoll ausschreitenden Kampfroß (in Reims und Paris), ihr schmales Antlitz mit dem verzückt aufgerichteten Blick, die eckige Geste ihres Armes, der das Schwert wie ein heiliges Wahrzeichen hält, verraten deutlich die Begeisterung, mit der sich Dubois in das Studium der frühen Renaissance versenkte (Abb. 260). Man denkt an Donatello vor seinem heiligen Johannes als Kind, mit dem er 1861 im Salon debutierte, denkt an Verrocchio vor seinem Reiterbilde des Connetable von Montmorency in Chantilly, denkt an die Porträts italienischer Maler des fünf

261. Elefant. Von Emanuel Frémiet.

zehnten Jahrhunderts vor der versilberten Bronze seines florentinischen Sängers, denkt an Bauwerke und Skulpturen der Früh- und Hochrenaissance vor dem offenen Säulenbau seines Grabmonuments für den General de la Moricière in der Kathedrale zu Nantes, unter dessen Bronzefiguren an den Ecken des Sarkophags sich die berühmt gewordene Gruppe der Caritas mit ihren Kindern befindet. In allen diesen Werken ist der gehaltene Naturalismus der alten Meister, denen Dubois sich in langjährigem Aufenthalt im Süden angeschlossen hatte, ist ihre Kunst, die strengen Linien schlanker, sehniger Glieder zu reizvollem Spiel zu ordnen, wiedererwacht. Auch die feine Gestalt der zum Leben erwachenden Eva, der Narzissus im Luxembourg, die Bronzebüsten der Maler Bonnat und Baudry, die Köpfe von Gounod, Pasteur und vielen andern stehen auf dem Boden dieser reifen Kunst, die den blühenden Reichtum innerer Bewegung durch ein weises Formgefühl bändigt, das natürliche Leben der Muskeln und Sehnen unter der Oberfläche durchschimmern läßt, aber stets dem Gesetz der plastischen Ruhe unterordnet. Dubois' Kunst, die man am besten in Jacobsens Ny-Karlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen überblicken kann, wo gute Abgüsse fast aller seiner Arbeiten vereinigt sind, hat nichts Umstürzlerisches, sie hat der französischen Bildnerei nicht unerhörte neue Wege gewiesen, aber ihr tiefes Verständnis für die Probleme der Form und ihr Geschmack haben Werke erzeugt, deren hohe Schönheit ihre Geltung nie verlieren kann.

Die übrigen bedeutenden Talente der Pariser Schule halten sich zwischen diesen Führern. Eugène Delaplanche (1836—1891), wiederum ein Schüler Durets, strebte in seiner Eva nach dem Sündenfall (im Luxembourg) und seiner sitzenden Statue Aubers im Foyer der Oper nach einer freien Natürlichkeit des Ausdrucks. Emanuel Frémiet (1824—1910), der noch aus Rudes Atelier stammte, widmete sich zuerst, gleich Caïn, der Tierplastik (Abb. 261), erweiterte aber bald sein Stoffgebiet und entfaltete eine außerordentliche künstlerische Fruchtbarkeit. In einzelnen kleineren Arbeiten, wie in der Bronzestatuette eines Minstrels aus dem fünfzehnten Jahrhundert, hält er sich ganz nahe an Dubois. Eine Mischung aus dessen Art und dem energischen Naturalismus der anderen Richtung stellt dann die lange Reihe von Frémiets Reiterstandbildern dar, unter denen das Monument der Jeanne d'Arc auf dem Pariser Pyramidenplatz — von starker Wirkung durch den Kontrast des kaum entwickelten jungfräulichen Kindes und des gewaltigen Pferdes —, das Denkmal des Velazquez hoch zu Roß vor der Louvrekolonnade

262. Velazquez. Von Em. Frémiet. Paris.

(Abb. 262) und der gallische Häuptling hervorragen. Die effektvollen Kampfgruppen schließlich, die Tier und Tier oder Tier und Mensch in wilder Umschlingung auf Tod und Leben zeigen, wie die Szene zwischen einem Mann der Steinzeit und einer Löwin oder der Raub eines Weibes durch einen Gorilla, erinnern an die dramatische Wucht, mit der Barye und Caïn solche Themata behandelten, und an den leidenschaftlichen Elan von Rude und Carpeaux. Frémiets Realismus ist oft von einer etwas äußerlichen Bravour und streift in der korrekten Nachbildung kostümlichen Details ans Kleinliche, aber seine alles erfassende Beobachtungsgabe und seine erstaunliche Beherrschung des menschlichen und tierischen Körpers in jeder Stellung und Bewegung drücken seinen Arbeiten stets den Stempel einer starken Persönlichkeit auf. —

In Deutschland ging die Befreiung vom klassizistischen Schema langsamer vorwärts als im Nachbarlande. Die romantische Vorliebe für die deutsche Vergangenheit spielte in die Geschichte der Plastik nur wenig hinein; die Macht der antiken Muster erwies sich zu stark. Im allgemeinen hielten sich die Bildhauer auch da, wo sie, von der erstarkenden Religiosität der Zeit ergriffen, mit ihren Werken der Kirche und dem Christentum dienen wollten, ruhig an das akademische Rezept. Hatte doch Thorwaldsen selbst, der große Heide, Christus und die Apostel in der Sprache seiner idealen Formenkunst dargestellt. Ihm folgten die Plastiker allerorten mit ihrer geringeren Kraft, und nur wenige, wie etwa der Westfale Wilhelm Achtermann (1799—1884), machten den Versuch, etwas von den härteren Formen und krauseren Linien der altdeutschen Holzschnitzer und Steinmetzen ins neunzehnte Jahrhundert herüberzuretten. Mehr Anklang fand die Mischung von gemildertem Klassizismus, zahmer Renaissance und einem bescheidenen, in der Hauptsache auf das Kostüm beschränkten Realismus, wie sie in Berlin die Schüler Rauchs, in Dresden Rietschel und seine Anhänger in Mode gebracht hatten. In der preußischen Hauptstadt huldigten ihr Ferdinand August Fischer (1805—1866), der Schöpfer der Kriegergruppen auf dem Belleallianceplatz, später Rudolf Siemering (1835 bis 1905), dessen Germaniafries 1871 allgemeine Bewunderung fand, und der in einzelnen Denkmälern, namentlich in dem für den berühmten Augenarzt Graefe in Berlin (Abb. 263), weniger in den Reiterfiguren des großen Siegesmonuments auf dem Leipziger Marktplatz, über den Durchschnitt hervorragte. In München neben Schwanthaler, der in seiner zweiten Epoche vom schematischen Klassizismus abschwenkte, freilich ohne die alte Flüchtigkeit aufzugeben, sein schwächlicher Nachfolger Max Widnmann (1812—1895). In Wien die zahlreichen Schüler des gemilderten Akademikers Franz Bauer (1797—1872), der als unermüdlicher Lehrer eine ganze Generation zu handwerklicher Tüchtigkeit erzog, und neben dem vor allem der Medailleur Josef Daniel Böhm (1794—1865), ein vorzüglicher Kenner und Sammler, als ein Anreger von hoher

263. Graefe-Denkmal in Berlin. Von R. Siemering.

Bedeutung tätig war. In diesen Kreis kam von München her der entlaufene Schwanthalerschüler Hans Gasser (1817—1868), dem das Donauweibchen im Wiener Stadtpark (Abb. 264), zahlreiche Grabdenkmäler, Idealgestalten und Bildnisbüsten (auch die mißlungene Wielandstatue in Weimar) ihr Dasein danken. Dazu der Erfurter Anton Fernkorn (1813—1878), der in seinem Reiterdenkmal des Erzherzogs Karl ein kühnes Meisterstück des Bronzegusses schuf, und vor allem der Westfale Kaspar von Zumbusch (geb. 1830), der nach einigen Erfolgen in München nach Wien berufen wurde, wo ihm die Denkmäler Maria Theresias, Beethovens (Abb. 265) und des Feldmarschalls Radetzky zufielen. Die Lehren der Dresdner Schule Hähnels verpflanzten Otto König und Karl Kundmann nach Wien (beide geb. 1838), von denen Kundmann durch seine sitzenden Statuen Schuberts und Grillparzers mit gutem Grunde populär geworden ist. Ganz abseits hielten sich zwei süddeutsche Bildhauer: der Ansbacher Ernst von Bandel (1800—1876), der Schöpfer des Hermann-Denkmals im Teutoburger Walde, das durch die monumentale Einfachheit seines Umrisses Schwanthalers Bavaria wie Schillings Germania auf dem Niederwald weit hinter sich läßt, und der Schwabe Joseph Kopf (1827 bis 1903), der in jungen Jahren nach Rom kam und als der letzte Ausläufer des älteren deutschen Künstlerkreises in der ewigen Stadt gestorben ist, eine originelle Persönlichkeit, auch den jüngeren Landsleuten in Rom eine verehrungswürdige Erscheinung, und als Plastiker namentlich in seinen Porträtbüsten ein feiner Künstler.

Allmählich drängten sich auch andere Stile hinzu, und es begann ein frischeres Leben. In München führte Konrad Knoll (1829—1899) in seinem hübschen Fischbrunnen auf dem Marktplatze die deutsche Renaissance, verquickt mit gotischen Elementen, ein. Es war das erste

264. Donauweibchen. Von H. Gasser. Wien, Stadtpark.

bedeutende Werk dieser Art, dem bald, unter dem Einfluß der kunstgewerblichen Deutsch-Renaissancebewegung, zahlreiche „altdeutsche" Brunnen mit krumben Landsknechten, würdigen Ratsherren und blasenden Nachtwächtern folgten. Die schärfere Charakteristik, die hier im Sinne der alten nationalen Kunst angestrebt wurde, führte mit beherzterem Realismus in Dresden Robert Diez (geb. 1844) weiter, dessen famoser „Gänsedieb" (jetzt auf dem Ferdinandsplatz, Abb. 266) bei seinem Erscheinen in ganz Deutschland freudig begrüßt wurde.

Doch ein entscheidendes Wort wurde von allen diesen Künstlern nicht gesprochen, die bedeutsamste neue Anregung kam vielmehr wiederum aus Berlin. Hier hatten sich schon einige der älteren Rauchschüler gegen den Regelzwang der Konvention aufgelehnt. Theodor Kalide (1801 bis 1863) hatte es gewagt, in seiner trunkenen Bacchantin auf dem Panther (in der Nationalgalerie, Abb. 268) einen Vorwurf, den man als Kühnheit empfand, mit unverhülltem Realismus, zugleich mit bedeutendem Können in der Behandlung des nackten Frauenkörpers darzustellen. Daneben hatte Wilhelm Wolff (1816—1887) in seinen Tierskulpturen einen freieren, fast naturalistischen Ton angeschlagen. Indessen der Bringer des Neuen war ein Angehöriger der jüngeren Generation: Reinhold Begas (1831—1911), der mit mutigem Griff, ungefähr gleichzeitig mit Carpeaux in Frankreich, wieder auf den Barockstil zurückging und durch ihn unserer Plastik frisches Blut zuführte. Er hat sich damit ein großes Verdienst erworben, unbekümmert um die Angriffe, die er, in seinen späteren Jahren selbst ein oft unduldsamer Hüter der Tradition, als junger Mann um seiner „revolutionären" Taten willen in reichem Maße erfuhr. Es war kein geringes Wagnis, damals auf die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hinzuweisen. Denn nichts war seit dem Auftreten des Klassizismus so verpönt wie Rokoko, Zopf und Barock; das alles erschien den Ästhetikern als Satanswerk. Begas' Temperament aber fühlte sich von der erhabenen Nüchternheit der akademischen Plastik abgestoßen. Er strebte nach Leben und Bewegung. Daß er sie als Sohn der kunstgeschichtlichen Zeit im Anschluß an einen historischen Stil suchte, war nur natürlich. In Rom, wo der Sohn des Berliner Malers Karl Begas mit dem aufstrebenden Kreis der Feuerbach, Böcklin, Marées, Lenbach, Allgeyer zusammentraf und Natur und Kunst mit gesteigerter Sinnenfreude genießen lernte, ging ihm die Schönheit der spätitalienischen Bildnerei auf. Er konnte nicht verstehen, warum die Überlieferung bis Bernini heilig, von Bernini abwärts aber unheilig sein sollte. Und so vertiefte er sich in die Reize der gefälligeren sinnlicheren Formen von der Spätrenaissance bis zum Zopfstil. Begas hat die Führer-

rolle, die er damit antrat, nicht beibehalten, weil ihn das Schicksal im Übermaß der Güte in der Zeit seiner Reife auf ganz falsche Bahnen geführt hat. Er war unvergleichlich, wenn er dekorative Statuen oder Gruppen modellierte oder wenn er einen interessanten Männerkopf in Marmor meißelte, wenn er üppige oder zarte nackte Frauengestalten schuf, Venus, die den weinenden Amor beruhigt, Pan, der die verlassene Psyche tröstet, die Nymphe, der ein Kentaur auf seinen Rücken hilft, indem er ihr seine Hand als Steigbügel darreicht — man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß es plastisch gewordene Böcklin-Szenen sind, die Begas hier modelliert hat —, oder die badende Susanna (Abb. 267), die Sabinerin, die der starke Römer davonschleppt; wenn er ein holdes junges Weib bildete, das sich nach dem Bade die Füße trocknet oder sich im Spiegel beschaut, den ihre schimmernden Knie halten — und er mußte überlebensgroße allegorische Gestalten formen, welche die deutschen Flüsse, den Frieden, die Eintracht, den Ruhm verkörpern, überlebensgroße Viktorien, die Kränze warfen, mußte dem siegreichen Kaiser, dem eisernen Kanzler das Denkmal setzen, gehaltene Kraft des Greisenalters, die Energie und Entschlossenheit des Tatenmenschen schildern. Begas hatte mit jenen anmutigen Erfindungen, dann mit den Tiergruppen für das Schlachthaus in Budapest, mit der ganz barock gehaltenen dekorativen Gruppe auf der Attika von Hitzigs neuer Börse in Berlin, mit den Büsten Moltkes (Abb. 269), Bismarcks und vor allem Menzels, auch mit der feinen Figur des Berliner Schillerdenkmals (1863 — 1871), mehr noch mit den Personifikationen des Dramas, der Lyrik, der Philosophie (Abb. 270) und der Geschichte, die auf dem Brunnenrand des Sockels sitzen, außerordentliche Erfolge errungen. Doch bei den umfangreichen Denkmalsanlagen, mit denen sein Name später in erster Linie verbunden ward, gelangte er immer nur zu schönen, lebensvollen Einzelheiten, niemals zu einem geschlossenen Gesamteindruck. So ist auch er, wie so viele große Talente der deutschen Kunst seines Zeitalters, nicht dazu gelangt, seine Art über die Anlehnung an Vergangenes hinaus aus Eignem weiter zu entwickeln und die Hoffnungen zu erfüllen, die er erweckt hatte.

265. Beethoven-Denkmal. Von K. v. Zumbusch. Wien.

Auch die Wirkung Reinhold Begas' blieb eine beschränkte und im ganzen eine äußerliche. Hatte der Meister die Kunst der Barockzeit wieder hervorgezogen, um mit ihrer Hilfe zu frischerer

266. Der Gänsedieb. Von R. Diez.
Brunnenfigur, Dresden.

267. Badende Susanna.
Von Reinhold Begas.

268. Bacchantin auf dem Panther. Von Th. Kalide. Berlin, Nationalgalerie.

Natürlichkeit vorzudringen, so nahmen die meisten seiner Nachfolger den wieder zu Ehren gebrachten Stil lediglich als ein neues historisches Vorbild, das sich kopieren ließ und das sie getrost den anderen anreihten. Was uns not tat, war, daß Bewegung, Leidenschaft, blühendes Leben in die Plastik kam. Begas hatte mit stürmischer Genialität einen Anlauf genommen, aber bis zum Gipfel kam er nicht, und die anderen waren zu schwerfällig, um zu folgen. Nur Viktor Tilgner in Wien (1844—1896) trat ihm ebenbürtig zur Seite, ein zarteres, gefälligeres Talent als der Berliner, der gern derb ins Fleisch ging, dem Tilgner aber in der kraftvollen und eindringlichen Charakteristik seiner Porträtbüsten durchaus gleichkommt. Tilgners Köpfe der Charlotte Wolter, Grillparzers, Bauernfelds, seine Bildnisse der pikanten Schönheiten aus der Wiener Gesellschaft sind ihres dauernden Wertes gewiß. Unter seinen monumentalen Werken (Abb. 271) steht das Mozartdenkmal obenan, in dem er auf Rokokomotive spezifisch wienerischen Charakters zurückgegriffen hat. Tilgner konnte sich auch sonst auf die reichen Traditionen einer einheimischen Kunstwelt stützen, die den Reichsdeutschen fehlte. Das ist es, was seinen Schöpfungen ihren besonderen Reiz und die Sicherheit ihrer Wirkung gibt. Von barocken Elementen ist auch die Kunst Edmund Hellmers in Wien (geb. 1850) durchsetzt, bei dem sich freilich das Schwere und Sinnlich-Derbe noch mehr als bei Tilgner in eine liebenswürdig-wienerische Schmiegsamkeit wandelt. Am unverhülltesten zeigt sich diese Anlehnung an die dekorativen Taten des siebzehnten Jahrhunderts in dem Aufbau seines Türkenbefreiungsdenkmals in der Stefanskirche, dessen architektonische und figürliche Teile zu schmetterndem Fanfarenton zusammenklingen, und in seiner temperamentvollen Gruppe „Österreichs Landmacht“ in einer Ecknische der Burgfassade. Die lebensvolle Bewegtheit, die diese Werke erfüllt, kam dann nicht minder Hellmers fein empfundenem Emil Schindler-Denkmal und seiner sitzenden Goethestatue zugute, deren schöner Kopf einen Ersatz bietet für die etwas bürgerlich-gemütliche Art der Gesamtkomposition (Abb. 272). Mehr an Begas' handfeste Fleisch- und Formenfreude erinnert von den Österreichern Rudolf Weyr (geb. 1847). Namentlich das von ihm geschaffene Gegenstück zu Hellmers Burgfassaden-Gruppe: „Österreichs Seemacht“, und sein von starker sinnlicher Kraft getragener Bacchusfries vom Burgtheater wie andere glänzende Reliefarbeiten (darunter die Theaterszenen am Wiener Grillparzer-Denkmal) weisen darauf hin. Zum Monumentalen strebt die urwüchsige Kraft des Pragers

269. Moltke. Von Reinhold Begas. Berlin, Nationalgalerie.

270. Figur der Philosophie vom Schillerdenkmal in Berlin. Von Reinhold Begas.

Josef V. Myslbek (geb. 1848), dessen Statuen und Denkmäler (die „Ergebenheit“ am Parlamentshause, der kniende Kardinal Schwarzenberg, das Reiterbild des heiligen Wenzeslaus) aus dem Schulmäßigen fort zu einer starken Eigenart hinstreben. Wie bei diesem Böhmen hat sich bei dem Tiroler Heinrich Natter (1844 bis 1892) eine nationale Rassigkeit in plastische Werke von kerniger Wucht umgesetzt. Natters riesenhafter Andreas Hofer vor allem auf dem Iselberge bei Innsbruck (Abb. 273) ist zugleich ein Denkmal des prächtigen Menschen und Künstlers selbst, der seinem Schaffen zu früh entrissen wurde.

Die Plastik der übrigen Völker hat für den Zeitabschnitt von 1850 bis 1870 wenig Hervorragendes aufzuweisen. Der Klassizismus Canovas und Thorwaldsens übte noch immer seine Wirkungen in ganz Europa aus und wanderte schließlich auch über den Ozean. Dann kam die erneute Bewunderung der italienischen Renaissance und verbreitete sich ebenso strahlenförmig über den Erdkreis. Und Italien war nach wie vor das gelobte Land der Bildhauer aller Nationen, die in Rom und Florenz internationale Kolonien bildeten, um von dort die akademischen Schulregeln in ihre Heimat zurückzutragen und ihren Landsleuten weiterzugeben, wenn sie es nicht vorzogen, ihr Leben lang im Süden seßhaft zu bleiben.

England, das in der Malerei, wie wir sahen, während der ersten beiden Drittel des Jahrhunderts eine bedeutsame Stellung einnahm, stand in der Plastik weit zurück. Die britische Art, der sinnliches Formempfinden nicht im Blute liegt, konnte der europäischen Bildhauerkunst keine neuen Anregungen geben; man mußte sich damit begnügen, das im Ausland Gesehene und Gelernte schlecht und recht nachzuahmen. So kam man bestenfalls zu einem erträglichen Handwerksbetrieb; aber die Talente waren dünn gesät. Nach Flaxman ist eigentlich nur John Gibson (1790—1866) zu nennen, der 1817 in Rom unter die Schüler Canovas trat und die ewige Stadt seitdem nur noch verließ, um seinen jährlichen Besuch in London zu machen. Gibsons Ruhm war nicht nur in seinem Vaterlande verbreitet. Seine liebenswürdigen und gefälligen Werke, wie seine Darstellungen der Psyche und Amors, seine Marmorgruppen Hylas und die Nymphen (Nationalgalerie, London; Abb. 274) oder Hero und Leander, sein fein empfundenes Grabmonument für die Herzogin von Leicester in der Kirche zu Longford waren weithin be-

kannt. Interessant sind seine Versuche mit polychromen Skulpturen, mit denen er in den fünfziger Jahren eine Auffassung von der antiken Plastik vertrat, die erst viel später allgemeine Anerkennung fand, und die er nach einer farbig gehaltenen Statue der jungen Königin Viktoria (1847) dem Widerspruch der Zeitgenossen zum Trotz in verschiedenen Gestalten und Büsten, vor allem in der dreimal wiederholten Figur der Venus, fortsetzte. Von Gibson stammt auch das Grabmal der thronenden Königin mit den allegorischen Gestalten der Weisheit und Gerechtigkeit im Parlamentsgebäude. Überhaupt begann zu jener Zeit in England die leidenschaftliche Denkmalsetzerei, die erst später den Kontinent erfaßte — darin also war man jenseits des Kanals auch in der Plastik „führend"! — und die dann in allen Ländern so schwere Geschmacksverwüstungen anrichtete. Londons Straßen und Plätze sind heute übersät, seine großen Kirchen, die Westminsterabtei und die St. Pauls-Kathedrale, sind vollgestopft mit gleichgültigen, mittelmäßigen und miserablen Statuen und Denkmälern allerart, und die übrigen englischen Städte folgten dem schlimmen Beispiel der Hauptstadt. Aus dem großen Kreise der Bildhauer, die sich in den Dienst dieser Nationalleidenschaft stellten, ragen nur wenige hervor. Von der älteren Generation könnte man Francis Chantrey (1781—1842) nennen, der den Wellington vor der Londoner Börse modellierte, von der jüngeren den Österreicher Joseph Edgar Böhm (1834—1890), der früh nach London kam und dort eine große Reihe von Denkmälern schuf, darunter den Lord Beaconsfield in der Westminsterabtei (Abb. 276), oder Henry Hugh Armstead (geb. 1828), der an Sir Gilbert Scots schrecklichem Albert-Memorial im Hydepark mitarbeitete. Aber auch die Leistungen dieser Männer erheben sich nicht über ein anständiges Durchschnittsmaß. Auf einem ganz andern Niveau steht Alfred George Stevens (1817—1875), der sich vielfach mit dekorativen Aufgaben beschäftigte (sehr schön der Kamin in Dorchester House, Abb. 278) und als Bildhauer in Rom bei Thorwaldsen gelernt hatte; von ihm rühren der sitzende Löwe vor dem British Museum und der Entwurf des Wellingtondenkmals in der Paulskathedrale her. Als Lehrer an der Kunstschule in Sheffield hat Stevens eine bedeutende Wirksamkeit entfaltet.

271. Joseph v. Führich.
Von V. Tilgner.

Auch in Nordamerika hielt die unersättliche Denkmalsfreudigkeit ihren Einzug, die in zahllosen ungleichwertigen, der Mehrzahl nach aber ungenießbaren Statuen von Kriegs- und Friedenshelden ihre Lust büßte. Das bedeutendste Talent, das die Vereinigten Staaten hervorbrachten, war Hiram Powers (1805—1873), der in Italien studierte und in Florenz gestorben ist. Seine Figuren einer Eva und einer griechischen Sklavin, auch seine Büsten und Statuen, wie die Daniel Websters in Boston, können sich unter den Arbeiten der zahllosen Canova- und Thorwaldsenschüler sehr wohl sehen lassen. Ein Amerikaner, der sich ohne die

272. Entwurf zum Wiener Goethe-Denkmal. Von E. Hellmer.

Schule Europas durchhalf, war Erastus Dow Palmer (geb. 1817), der seinen Arbeiten eine Ursprünglichkeit von eigenem Reiz zu wahren wußte (Abb. 275).

In den nordischen Ländern war natürlich Thorwaldsens Einfluß besonders mächtig. Dänemark selbst hatte nach dem Genie des großen Bildhauers, der die Kunst des Landes zu Ehren gebracht hatte, und nach seinen Schülern wenig mehr zu sagen. Die Arbeiten der ersten norwegischen Plastiker, deren Namen über ihr engeres Vaterland hinausdrangen: Hans Michelsens (1789—1859) und J. O. Middelthuns (1820—1886), sind noch ganz Geist vom Geiste Thorwaldsens. Michelsens Hauptwerk sind die zwölf überlebensgroßen Apostel des Drontheimer Doms, Middelthun zeichnete sich vor allem durch seine vorzüglichen Porträtbüsten aus. In Schweden ist Johann Niklas Byström (1783—1848) zu nennen, ein Schüler von Sergell, der aber seine weitere Ausbildung gleichfalls Rom verdankte (wo er auch gestorben ist) und in seinen graziösen weiblichen Figuren vom strengen Klassizismus zu bewegterem Linienspiel überging (Abb. 277). Daneben John Börjeson (geb. 1836) und Johannes Frithjof Kiellberg (1836—1885), die sich wiederum in Rom die Grundlage für ihr Schaffen erwarben. Von Kiellberg stammt die Statue Linnés in Stockholm.

Selbst Belgien, das später in der europäischen Plastik ein so gewichtiges Wort mitsprechen sollte, stand damals im Bann der landläufigen Stile. Matthias Kessels aus Maastricht (1784—1836, Abb. 279) war zwar in Paris gewesen, zog aber dann nach Rom und ging in das Lager Thorwaldsens über, in dessen Atelier er die berühmten Reliefs des Tages

und der Nacht auszuführen hatte. Ein Schüler Kessels' war Charles Auguste Fraikin (1819—1893), der selbst später ein beliebter Lehrer ward — bei ihm genoß Meunier seinen ersten Unterricht — und in einigen anmutigen Gruppen, wie „Venus und Amor", sowie in seinem Doppeldenkmal von Egmont und Hoorn auf dem kleinen Zavelplatz in Brüssel ein bedeutendes Können offenbarte. Zu Kessels' Schülern gehörte auch Eugène Simonis (1810—1882), der Schöpfer der effektvollen Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon in Brüssel. Eine fruchtbare Denkmalstätigkeit entfaltete daneben mit wechselndem Erfolge Willem Geefs (1806—1883, Abb. 280). Sein Brüsseler Märtyrermonument zum Andenken an die im Jahre 1830 Gefallenen und andere Arbeiten ähnlicher Art können nur wenig befriedigen, aber diesen Werken steht die tüchtige Bronzestatue Rubens' in Antwerpen gegenüber. Die Neigung der Zeit zu Denkmälern historischer Helden in möglichst realistisch nachgebildetem Kostüm führte in Belgien wie allenthalben zu Äußerlichkeiten und lähmte die gesunde Entwicklung des plastischen Sinnes. Alle diese Künstler haben in freien, nicht allzu ängstlich antikisierenden Idealfiguren Besseres geschaffen als in jenen Statuen, durch die sie nur zu bald aus der intimeren Beschäftigung mit eigentlich bildhauerischen Formproblemen zu dem Denkmalsschema hinübergelockt wurden, das genau der Historienmalerei jener Epoche entsprach.

273. Das Andreas Hofer-Denkmal am Berge Isel. Von H. Natter.

Auch in Italien selbst, der natürlichen Heimat des Klassizismus, führte die Emanzipation von dem antikisierenden Schulzwang schließlich nur in eine neue Schablone hinein, die schlimmer war als die überwundene. Zunächst blühte dort natürlich die Richtung Canovas, der in seinem Atelier zahlreiche Schüler heranbildete. Unter ihnen ragte namentlich Pompeo Marchesi (1789—1858) hervor, dessen Hauptwerk das Grabdenkmal des Herzogs Emanuel Philibert von Savoyen in Turin ist, dessen Ruf aber auch über die Alpen drang; die Stadtbibliothek in Frankfurt besitzt die Statue eines sitzenden Goethe von seiner Hand. Neben Marchesi stand Carlo Finelli (1782—1853), der als Seitenstück zu Thorwaldsens Alexanderzug einen Reliefries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal schuf, ganz im Stil des antiken Flachbildes. Ein Schüler Thorwaldsens war Pietro Tenerani (s. oben S. 21), seit 1860 Generaldirektor der Museen und Galerien Roms, dessen kleinere Arbeiten, liebenswürdige Statuen

274. Hylas und die Nymphen. Von J. Gibson. London, Nationalgalerie.

275. Der Morgen. Von E. D. Palmer.

der Psyche, der Pandora, der Venus, Amors, des Frühlings usw., oft wiederholt werden mußten und seine zahlreichen Bildnisbüsten, Statuen, religiösen Gruppen und Grabmäler tatsächlich weit übertreffen. Zu freierem Formvortrag ging dann Lorenzo Bartolini (1777—1850) über, der Begründer der Akademie von Carrara. Mit mehr Energie befreite sich Giovanni Dupré (1817 bis 1882) von der akademischen Konvention. Gleich seine ersten Werke, der erschlagene Abel und die Statue Kains (beide im Palazzo Pitti), fielen durch ihren unerschrockenen Naturalismus auf. Wirkungsvoller noch verband er das Studium des menschlichen Körpers mit dem plastischen Gesetz der monumentalen Ruhe in der Pietà für den Kirchhof der Misericordia in Siena und in dem schön komponierten Cavour-Denkmal für Turin (Abb. 281). Den Anschluß an die stärkere Bewegung der Spätrenaissance, den Carpeaux in Frankreich und Begas in Deutschland suchten, vollzog in Italien Pio Fedi (1815—1892) mit so hoher Begabung, daß sein Raub der Polyxena (Abb. 282), eine prachtvolle Arbeit von großartiger Auffassung und kühner Gruppierung, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Sabinerin aufgestellt werden konnte, neben dem sich das Werk des jüngeren Künstlers mit Ehren behauptet. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch bog die italienische Plastik in einen extremen „Verismo“ ein, der bald die Grenzen alles plastisch Möglichen und Erlaubten überschritt. Die Virtuosität in der technischen Behandlung des Marmors, die man als Erbe großer alter Zeit zurückbehalten hatte, und die den Italienern jahrzehntelang so etwas wie ein Monopol für die Übertragung aller Gipsmodelle

in echtes Steinmaterial verschaffte, verleitete zu argen Geschmacklosigkeiten, die von der Bildhauerei in die unmittelbare Nähe von Panoptikumwirkungen führten. Es gibt nichts, was die Anhänger dieses weitverbreiteten Bekenntnisses nicht in Marmor täuschend wiederzugeben wußten. Nicht nur momentane Gesten und Bewegungen, die als realistischer Ausdruck einer phrasenhaften Erregung dienen, auch die Textur der Kleiderstoffe, das Gewebe der Spitzentücher, der Spiegelglanz seidener Kostüme, Knöpfe, Schuhwerk, Schmuckstücke, alles wurde mit einer gewiß erstaunlichen, aber irregeleiteten Geschicklichkeit nachgebildet. Namentlich die Friedhöfe in Genua und Mailand sind zu Museen dieser versteinerten Wirklichkeit geworden. Und wie im Norden, riß der Verismo auch im Süden die Herrschaft an sich, während er in Rom und Florenz mit den immerhin noch besseren Traditionen des Klassizismus zu kämpfen hatte. Nur wenige Künstler ragen über diesen Virtuosenbetrieb hinaus, etwa der Mailänder Carlo Tandardini (1829 bis 1879), der es aber auch nicht verschmähte, bei der Figur einer „Badenden" durch eine witzige Politur des Marmors das Wasser nachzuahmen, in dem ihre Füße stecken, oder Giulio Monteverde (geb. 1837), der den

276. Beaconsfield. Von J. E. Böhm. London, Guildhall.

277. Juno und Herkules. Von J. N. Byström. Stockholm, Nationalmuseum.

278. Kaminfigur. Von A. G. Stevens.

Dr. Jenner modellierte, wie er auf seinem Schoß ein Kind regelrecht impft, oder Francesco Berzaghi (1839—1892), dessen süßliche Mädchengestalten wieder für eine andere Unart dieser italienischen Gruppe typisch sind, oder Vincenzo Vela (1822—1891), dessen „sterbender Napoleon" (Abb. 283) Aufsehen erregte. Die neapolitanische Schule pflegte mehr eine plastische Kleinkunst, am liebsten in Bronze oder Terrakotta, wobei genremäßig aufgefaßte Figuren aus dem Volksleben, mit übermäßigem Realismus durchziseliert oder bemalt, eine große Rolle spielen. Es genügt, auf den Hauptvertreter dieser unleidlichen Manier hinzuweisen, der allerdings schon einer jüngeren Generation angehört: Costantino Barbella (geb. 1852), der zuerst durch die noch erträgliche Gruppe seiner drei singenden Mädchen bekannt wurde.

Selbst bis nach Rußland erstreckte sich der Einfluß Roms. Der erste russische Bildhauer von Bedeutung, Iwan Petrowitsch Martos (1752—1835), hatte dem Kreise des Raphael Mengs angehört und sich an den Anschauungen der Klassizisten für seine späteren Denkmalsarbeiten in der Heimat — darunter das Standbild der Kaiserin Maria Feodorowna und das Monument der Helden Minin und Poshareski — vorbereitet. Dem Einfluß Martos' hatte Boris Iwanowitsch Orlowski (1793—1837) seine Freilassung aus der Leibeigenschaft zu verdanken. Er ging dann gleichfalls nach Rom, wo er sich Thorwaldsen anschloß. Mehrere der Bildsäulen auf den Plätzen St. Petersburgs rühren von ihm her, und eine ganze Schule von Denkmalsplastikern schloß sich ihm an. Europäischen Ruhm genoß später vor allem der Baron Peter Carlowitsch Clodt (1805—1867), der hauptsächlich ein meisterhafter Pferdebildhauer war. Von ihm stammen die beiden Bronzegruppen der überlebensgroßen Rossebändiger an der Anitschkow-Brücke in St. Petersburg (Abb. 284), die in Wiederholungen, als ein Geschenk des Zaren, 1841 auch auf der Lustgartenterrasse des Berliner Schlosses aufgestellt wurden — es sind die Gruppen, die der Berliner Witz des Vormärz als den „beförderten Rückschritt" und den „verhinderten Fortschritt" bezeichnete.

* * *

Weit deutlicher noch spiegelte sich der Rundlauf der historischen Stile in der Architektur. Die praktische Kunstgeschichte, die hier getrieben wurde, die überall sich wiederholende Ablösung von Klassizismus, mittelalterlichen Bauformen und Renaissancegeschmack, die dann alle im Kessel eines maßlosen Eklektizismus zusammengerührt wurden, hat den modernen Städten ihren buntscheckigen, uneinheitlichen Charakter gegeben und wird der Zukunft als der sichtbarste Beweis für die künstlerische Unsicherheit und Ratlosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts gelten. Alle früheren Zeiten hatten es verstanden, aus einem naiven Instinkt heraus Bauten zu schaffen,

die dem inneren Lebensgefühl der Epoche wie ihren äußeren Bedürfnissen charakteristischen Ausdruck gaben. Ein ganz bestimmtes Stilgefühl verband Paläste und Privathäuser, Kirchen und öffentliche Profanbauten, die sich bei allem Reichtum der architektonischen Phantasie offen als Kinder desselben Zeitgeistes bekannten. Nun begann ein unruhiges Tasten, ein wirres Spiel mit allen möglichen historischen Motiven, und das Resultat war, daß man nicht mehr von innen nach außen baute, nicht mehr die Architektur aus dem Grundriß und dem Zweck des Hauses entwickelte, sondern mit der Fassade begann, moderne Raumgruppierungen mit Schmuckstücken und Ornamenten der Vergangenheit überklebte und so gegen das innerste Wesen der Baukunst sündigte. Gewiß hat es auch in dieser Epoche nicht an bedeutenden Talenten gefehlt, und vielleicht wird man später einmal in der Art, wie sie die historischen Stile verwerteten — denn von einer „Stilreinheit" kann tatsächlich bei solcher Nachahmung niemals die Rede sein —, mehr Gemeinsames und Eigenes sehen, als uns das heute aus der geringeren historischen Entfernung möglich ist. Aber auch dann wird man den schablonenmäßigen Handwerksbetrieb, der sich daneben breit machte, als böse Verirrung betrachten. Denn das war das Schlimmste: die mittleren und kleinen Baumeister und die Schüler der Baugewerkschulen, die immer selbstherrlicher in den bürgerlichen Wohnhausbau eingriffen, verloren ganz den Zusammenhang mit dem lebendigen Geist der Zeit, weil sie bei den führenden Architekten keine Stütze fanden. Sie begnügten sich damit, diesen ihre äußeren Mittelchen abzugucken, ahmten ohne Verständnis nach, was dort immerhin persönlich durchdacht war, und betrieben so die systematische Verhäßlichung unserer Städte, unter der wir heute so schwer leiden.

279. Szene aus der Sintflut.
Von M. Kessels. Brüssel, Altes Museum.

Auch der Kunstgeist Frankreichs versagte nun. Die antiken Bauformen, die hier unter Napoleon ihre Alleinherrschaft ausgeübt hatten, mußten sich vom Beginn der Restaurationszeit an mehr und mehr eine Mischung mit den architektonischen Gedanken der späteren Jahrhunderte gefallen lassen. Das zeigte sich etwa an der Pariser Ecole des Beaux-Arts, die Felix Duban (1797—1870) im italienischen Renaissancestil vollendete, oder an der Umgestaltung des aus verschiedenen älteren und neueren Bestandteilen zusammengesetzten Palais de Justice durch Joseph Louis Duc (1802—1878), der schon vorher an der Julisäule auf dem Bastilleplatz die gleiche Verbindung von klassischen und Renaissancemotiven angewandt hatte, oder an den älteren Bauten von Henri Labrouste (1801—1875), der aber später zu den Vorkämpfern einer neuen architektonischen Sprache gehörte. Die romantische Bewegung entzündete dann das Interesse für die Bauformen des Mittelalters, das namentlich dem Kirchenbau zugute kam. Vom Klassizismus schritt man zum Stil der lateinischen Basilika vor, hielt sich bei der romanischen Epoche nur kurz auf und ging mit fliegenden Fahnen zur Gotik über, für die sich seit dem Erscheinen von

280. Grabfigur des Grafen Fred. de Merode. Von W. Geefs. Brüssel, Sainte Gudule.

Victor Hugos „Notre Dame de Paris“ eine allgemeine Begeisterung verbreitete. Aus der gotischen Hochflut, die nun einsetzte, ragt wie ein Fels die Erscheinung Eugène Emanuel Viollet-le-Ducs (1814—1879) hervor. Er war der große Interpret der mittelalterlichen Kunst in Frankreich, der als vorzüglich geschulter Historiker, als geistreicher Schriftsteller und als erfahrener Praktiker eine förmliche Revolution der Anschauungen über Architektur hervorrief. Aber gerade an Viollet-le-Duc hat sich der Fluch der Unselbständigkeit und Nachahmung schwer gerächt. Wenn er die Gotik als eine Kunst pries, deren Wert in der genialen Entwicklung der Schmuckformen aus dem Zweck und dem Material lag, so stimmen wir ihm freudig zu. Aber den weiteren Schritt, nun eine Kunst zu verlangen, die in gleicher Weise den Bedingungen der neuen Zeit entsprochen hätte, tat er nicht. Er förderte die Liebe zu dem ehrwürdigen alten Stil und das Verständnis für seine Schönheit, aber die „Erneuerungen“, „Ergänzungen“ und „Restaurationsarbeiten“, die er an Kirchen und Schlössern vornahm, und mit denen er sogar Notre-Dame selbst nicht verschonte, gaben das Zeichen zum Hervorbrechen des Wiederherstellungsteufels, der bald ganz Europa unsicher machte, durch ein Einblasen falscher Pietätsempfindungen die Völker dazu trieb, den Zauber ihrer schönsten Denkmäler aus alter Zeit durch gutgemeinte „stilgerechte“ An- und Aufbauten zu zerstören, und noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in dem ganz Deutschland erfassenden Kampf um das Heidelberger Schloß seine kaum besiegbare Macht erkennen ließ. Mochte Viollet-le-Duc bei seinen Ergänzungen und Wiederherstellungen noch so viel Geist, Wissen und Geschmack an den Tag legen — der Erfolg seiner Tätigkeit war, daß man, soweit die Mittel reichten, allenthalben den Ruinen zu Leibe ging und ihren Reiz durch korrekte Restaurierungen vernichtete. Mochte er hundertmal vor sklavischer Nachahmung der alten Stile warnen — er wurde die Geister, die er gerufen, nicht mehr los und mußte es sich gefallen lassen, daß die pedantische Kopierwut, die nun einsetzte, sich auf ihn berief. Frühere Jahrhunderte hatten sich nie gescheut, bei der Fortsetzung unvollendeter älterer Bauten, deren Formensprache nicht mehr im lebendigen Gefühl des Volkes wurzelte, ruhig den Stil der neuen Zeit anzuwenden, und es hat sich stets gezeigt, daß sich die ehrlich nebeneinander gesetzten Bauformen

verschiedensten Geschmacks vorzüglich vertragen. Wie viele alte Kirchen zeigen ein romanisches Chor und gotische Türme und beherbergen dazu im Innern noch einen Renaissancealtar und eine Barockkanzel! Wie reizvoll sind die Schloßbauten, deren Baugeschichte sich an den abweichenden Stilformen ihrer Teile ablesen läßt! Das neunzehnte Jahrhundert hatte zu viel gelernt, um mit solcher Unschuld vorzugehen, die zugleich tiefste künstlerische Weisheit war. Es wollte sein Wissen dokumentieren und schraubte seine Empfindungen unbarmherzig in das Prokrustesbett der alten Stile, stolz darauf, sich jedem von ihnen mit der gleichen Gewandtheit unterordnen zu können, ohne zu merken, daß es durch diese zielbewußte Erziehung zur Unselbständigkeit seine eignen schöpferischen Fähigkeiten untergrub, und daß es kein Arbeiten „im Geiste der alten Meister“ ist, wenn man den Charakter der eignen Zeit verleugnet.

281. Cavour-Denkmal. Von G. Dupré. Turin.

Als Napoleon III. bald nach der Proklamierung seiner Kaiserherrlichkeit die „Vollendung“ des Louvre beschloß, war kein Zweifel, daß sich die neuen Bauglieder der Renaissancearchitektur der alten Teile anzupassen hätten, und die hierzu berufenen Architekten, Louis Tullien Visconti (1771—1853) und Hector Martin Lefuel (1810 bis 1880), erfüllten diese Forderung. Auch der prächtigste Pariser Neubau des zweiten Kaiserreichs, die Große Oper, die aber erst unter der Republik ihre Vollendung erlebte, ward in prunkvoll gehäuften und gesteigerten Renaissanceformen aufgeführt. Ihr Architekt Charles Garnier (1825—1898) bewährte sich allerdings als ein Eklektiker von genialer Begabung. Zwar der verschwenderische Reichtum an edelstem Marmor verschiedener Herkunft und Farbe, an Ornamenten und Vergoldungen, mit denen das Äußere wie das Innere des Opernhauses ausgestattet wurde, läßt uns heute kalt. Aber die herrlichen Raumverhältnisse des Zuschauersaales, des Foyers und namentlich des großen Treppenhauses (Abb. 285) sowie die imposante Fassade mit der stolzen Pilasterstellung des oberen Stockwerks und den festlichen Eckrisaliten sind von einem ungewöhnlichen Künstlergeist erdacht. Die Wirkung des Baues wird verstärkt durch die vorzügliche Wahl des Platzes, durch die er zum monumentalen Abschluß eines breiten Straßenzuges gemacht wurde. Damit war das Prinzip, auf dem nicht zum geringsten Teil die großartige Wirkung des historischen

282. Raub der Polyxena. Von P. Fedi. Florenz.

Straßenbildes von Paris beruht, in die Neuzeit hinübergerettet. Die alte Kunst des Städtebaues, die den romanischen Völkern innewohnt und die namentlich durch die beiden Mediceerinnen auf dem Thron der französischen Königinnen von Italien her nach Paris eingeführt worden war, verleugnete sich auch in diesen jüngeren Architekten nicht. Überall war man auf große Linien, weite Durchblicke, fesselnde Aspekte bedacht. Überall auch betätigte man ein feines Gefühl für die einheitliche Wirkung der Straße selbst. Die Reihen der von einfachen Balkongittern in großen Linien umzogenen Wohnhäuser, die unter Baron Haußmann, dem baulustigen Seinepräfekten der Napoleonzeit, massenhaft in den neuregulierten Straßenzügen des Pariser Zentrums errichtet wurden, mögen im einzelnen langweilig erscheinen — aber sie schließen sich so organisch zusammen, daß die Straße, die sie bilden, wahrhaft als ein Ganzes erscheint, nicht als eine Summe von hundert Einzelheiten.

In Deutschland ging die Entwicklung den gleichen Gang. Auf den Klassizismus folgte zunächst die Gotik. Schon die romantischen Dichter und Schriftsteller beschränkten sich ja in ihren Reformgedanken nicht auf die Poesie, und indem sie auch die bildenden Künste in ihr Programm zogen, gingen sie auf Bestrebungen zurück, die sich schon vor der Thronbesteigung der Antike geltend gemacht hatten. War der junge Goethe in seinem hinreißenden Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ mit glühender Begeisterung für Erwin von Steinbachs Straßburger Münster eingetreten, so nahm man jetzt diese Liebe wieder auf. Die Gotik, die den Aufklärern des achtzehnten Jahrhunderts wie den Griechenschwärmern als der Inbegriff altfränkischer Formlosigkeit und Verschrobenheit erschienen war, ward mit einem Schlage der Stil, für den man sich erhitzte. Allenthalben versenkte man sich mit leidenschaftlichem Eifer in die Eigenart der mittelalterlichen deutschen Baukunst, deren Schönheit Tieck und Wackenroder auch in Nürnberg wieder entdeckt hatten. Die katholisierenden Neigungen der Zeit kamen diesem Interesse entgegen, und man wandte seine lebhafte Aufmerksamkeit den alten Kirchen zu, die zumal im Rheinlande so stolz gen Himmel ragten. Besonders das großartige Fragment des Kölner Domes ward der Mittelpunkt dieser Gedanken; ihn der Vollendung entgegenzuführen, ward ein greifbares Ziel — es beginnt damit für Deutschland die Ära der Wiederherstellungen und Ergänzungen. Selbst ein Vorkämpfer der hellenisierenden Richtung wie Friedrich Gilly setzte sich für den volkstümlichen Stil ein und gab ein Werk über die Marienburg heraus. Von Schinkels Interesse für die Gotik war schon die Rede (s. o. S. 63), und der erste Architekt, dem nun die Fortführung des Kölner Domes anvertraut wurde, Friedrich Ahlert (1788—1833), gehörte zu Schinkels Schülern. Ebenso der zweite, Ernst Friedrich Zwirner (1802—1861), der in der Apollinariskirche bei Remagen (Abb. 286) sein Hauptwerk hinterlassen hat. Freilich, ganz ließen sich die Spuren der Schule, der die beiden entstammten, nicht verwischen. Soweit es anging,

suchten sie doch die krause Formenfülle und bizarre Zierkunst der alten Gotik zu mildern und die malerische Willkür der mittelalterlichen Meister durch „edlere Formen“ zu ersetzen. Der Vertreter dieser gemäßigten Gotik in Süddeutschland war der Württemberger Karl Alexander von Heideloff (1788—1865), der auch als Kunsthistoriker in mehreren Schriften, über Nürnbergs Baudenkmäler, über die Ornamentik des Mittelalters, für das neue Ideal eintrat. Eine Schwenkung von der Gotik zum Rundbogenstil vollzog dann, ähnlich wie Heinrich Hübsch in Karlsruhe (1795—1863), der Rheinländer Friedrich von Gärtner (s. o. S. 39), der Architekt der Münchner Ludwigstraße, die er samt ihren monumentalen Abschlußpunkten, der Feldherrnhalle und dem Siegestor, fast ganz allein ausbaute. Der Plan, der König Ludwig I. bei dieser Anlage vorschwebte, eben die Schöpfung eines wirkungsvollen Straßenzuges in dem oben erörterten Sinne, mißlang jedoch zur Hälfte, weil die Raumabmessungen wenig glücklich waren und Gärtners Fassaden gar zu eintönig ausfielen. Am besten gelang ihm bei diesen Arbeiten das Treppenhaus der Bibliothek. Auch die gründlichen Restaurierungen der Dome zu Speyer, zu Bamberg, zu Regensburg wurden Gärtner von dem roman-

283. Napoleon auf St. Helena. Von V. Vela. Versailles.

284. Rossebändiger. Von P. C. Clodt. Petersburg, Anitschkowbrücke.

285. Treppenhaus der Pariser Oper. Nach der Originalzeichnung von Ch. Garnier.

tischen Bayernkönig anvertraut. Der inzwischen ins Stocken geratene Kölner Dombau aber ward von dem romantischen König in Norddeutschland, von Friedrich Wilhelm IV., bald nach seinem Regierungsantritt neu gefördert. Dennoch währte es noch nahezu vier Jahrzehnte, bis endlich, im Jahre 1880, der dritte Dombaumeister, Karl Ed. Rich. Voigtel (1829 bis 1902), die himmelanragenden Türme mit der Kreuzblume schmücken konnte. Ein großes Werk war damit vollbracht, und doch — die erhoffte Wirkung ist ausgeblieben. Der gewaltige Dom, der sich jetzt am Ufer des Rheins erhebt, zwingt wohl zum Staunen, aber von seiner sauberen Nettigkeit, die etwas von einem in riesenhaften Maßstab übertragenen Modell hat, geht, zumal nachdem man ihn „freigelegt" hat — auch dies eine verbreitete Sünde des neunzehnten Jahrhunderts! —, unverkennbar ein Hauch der Kühle aus. Man kann sich wohl mit Fleiß und Anstrengung die einzelnen Bauformen und Ornamente der alten Meister aneignen, doch was man nie wird lernen können, ist: auch ihren Geist in solche Werke zu bannen, die aus dem Wissen und nicht aus künstlerischem Schöpferdrang hervorgegangen sind.

Auch auf die Privatarchitektur hat die Gotik eingewirkt, doch war es hier besonders die englische Spielart des mittelalterlichen Stils, eine spätgotische, teilweise schon den Verfall der konstruktiven Grundlagen offenbarende, wesentlich dekorative und malerische Architektur, die man gern aufsuchte, nachdem Frankreich in den Stürmen der Revolution seine alte aristokratische Kultur eingebüßt zu haben schien. So entstanden die zahlreichen Schlösser, Sommersitze, Gutshäuser in der Art der englischen Cottagegotik; Schinkel selbst mußte für den Prinzen Wilhelm von Preußen, den späteren deutschen Kaiser, Schloß Babelsberg bei Potsdam in diesem Geschmack errichten. Auch in Wien verstand man, die Gotik für neue Zwecke zu verwerten. Friedrich von Schmidt (1825—1891), der als Steinmetz am Kölner Dom begonnen hatte, übertrug an der Donau mit außerordentlichem Erfolg die Gotik auf den Profanbau. Sein Wiener Rathaus (Abb. 287) bewies, wie trefflich sich der altertümliche Stil für ein großes Verwaltungshaus monumentalen Gepräges benutzen ließ, wie weltlich und festlich die Formen der Spätgotik zumal wirken konnten. Schmidts Schüler, wie Georg Hauberrisser (geb. 1841), der Erbauer des Münchner Rathauses, oder Emmerich Steindl (1839—1902), der im freien Anschluß an das Londoner Unterhaus das ungarische Parlamentsgebäude in Budapest schuf, bildeten sich einen weiten Wirkungskreis. Nirgends aber hat die Gotik so geherrscht wie in Hannover, das in enger Verbindung mit England stand. Zu den Anregungen von außen gesellten sich hier die der volkstümlichen Überlieferung; denn in Niedersachsen hatten sich besonders viele Reste gotischer Profanbauten, in Backstein ausgeführt, erhalten. Hannover bot darum für das Gedeihen dieser Richtung einen doppelt günstigen Boden. Schon die Schule Friedrich von Gärtners hatte das erkannt und hier eine eifrige Tätigkeit entfaltet. August Heinrich Andreä (1804—1846) und andere begabte Architekten begründeten dann die neue hannoversche Gotik. Aber ihre

höchste Blüte erreichte sie erst, nachdem Konrad Wilhelm von Hase (1818—1907) im Jahre 1849 an die Technische Hochschule berufen worden war. Hase gab der ganzen Stadt den eigentümlich gotischen Charakter, der heute jedem sofort auffällt; auch das hannoversche Königsschloß Marienburg (Abb. 288), das sein Schüler Edwin Oppler (1831—1880) vollendete, hielt er in seinem Lieblingsstil. Zugleich aber wurde unter Hase in Hannover ernsthaft auf ein deutsches Bürgerhaus hingearbeitet, die konstruktive Logik der mittelalterlichen Bauart wurde übernommen, doch nicht ängstlich, sondern ziemlich frei verwertet und den modernen Lebensbedürfnissen, so gut es gehen wollte, angepaßt. An Stelle der Putzverkleidung trat der biedere Backstein selbst, an Stelle der Linien des Bewurfs, durch die unter Vorspiegelung falscher Tatsachen der Eindruck einer Hausteinfassade erweckt werden sollte, traten offenherzig die Ziegelfurchen. Wichtig war, daß, hauptsächlich unter dem Einfluß Opplers, das Innere der Gebäude mit der Außenseite in Einklang gebracht wurde, daß man versuchte, Interieurs zu schaffen, die Bequemlichkeit und Intimität verbanden.

286. Apollinariskirche in Remagen. Von E. F. Zwirner.

287. Das Rathaus in Wien. Von F. Schmidt.

288. Schloß Marienburg. Von K. W. v. Hase und E. Oppler.

Inzwischen hatten andere Stilarten den klassischen und gotischen Bauformen die Herrschaft streitig gemacht. In Berlin war die antikisierende Strenge Schinkels längst einen Bund mit lebhafteren Motiven eingegangen. Auch die überzeugten Schinkel-Schüler konnten dem Drängen der Zeit nach anspruchsvolleren Architekturen nicht Widerstand leisten. So Wilhelm Stier (1799—1856), der hauptsächlich als Lehrer großen Einfluß ausübte, ferner Johann Heinrich Strack (1805 bis 1880), der Erbauer der Nationalgalerie und der allzu plump geratenen Siegessäule, und Friedrich August Stüler (1800—1865), der vor Strack an den Entwürfen zur Nationalgalerie beteiligt war, das wenig gefällige Neue Museum mit dem pompösen Treppenhaus an Schinkels Altes Museum anbaute, aber in der schönen Kuppel der Schloßkapelle über dem Eosanderschen Portal ein Meisterstück der historischen Baukunst schuf, das sich dem Schlüterbau wundervoll organisch anpaßt. Auch Friedrich Hitzig (1811—1881) fand den Übergang vom Klassizismus zur Renaissance. Seine Börse wurde schon genannt (S. 63 f.), das Reichsbankgebäude und die Technische Hochschule zu Charlottenburg schlossen sich ihr ebenbürtig an. Eine eigentümliche Modifizierung fand der klassische Stil ferner in Wien. Dort wirkte Theophil Hansen (1813—1891), ein geborener Däne, der mit Bewußtsein auf eine Fortbildung des akademischen Schemas hinarbeitete (Abb. 289). „Hellenische Renaissance" nannte er seine Art, in der er das österreichische Reichsratshaus baute. In München legte König Ludwig I. auch für die Renaissance Interesse an den Tag und ließ von Klenze den „Königsbau" der Münchner Residenz in engem Anschluß an den Palazzo Pitti errichten — ein Unternehmen, das nicht gelingen konnte, weil Klenzes akademische Korrektheit nicht entfernt ausreichte, die trotzig-herbe Wucht des gewaltigsten Florentiner Bauwerks zu erneuern. Dieser Mangel an Kraft und Frische war es, der die meisten Versuche mit der Renaissance, wie sie etwa von Hermann Nicolai in Dresden (1811—1881) oder von Christian Leins in Stuttgart (1814—1892) unternommen wurden, vorläufig zu keinem glorreichen Resultat kommen ließ. Ein allgemeines Tasten begann, und König Maximilian II. von Bayern, der historisch veranlagte Sohn des Romantikers,

289. Akademie der Wissenschaften in Athen. Von Th. Hansen.

der diesem Zustand abhelfen wollte, erließ 1851 sein berühmtes Preisausschreiben, das nichts Geringeres anstrebte, als einen aus den gegebenen historischen Grundlagen geschaffenen „neuen Stil"! Das Resultat der Konkurrenz aber war eine kleinliche, unter Vergeudung vieler Kräfte hergestellte, unorganische Verbindung der bekannten Elemente, ein Salat aus klassischen und romantischen Motiven. Die Bauten, die heute noch in der Münchner Maximilianstraße von jenem kindlichen Streben Zeugnis ablegen, hatten nur den einen Erfolg, daß sie die allgemeine Verwirrung steigerten (Abb. 290).

In diesem Wirrwarr trat ein Mann auf, der mit starker Hand der Zerfahrenheit ein Ende machen wollte: Gottfried Semper (1803—1879, Abb. 291). Mit der Begeisterung einer reinen Seele zog er als Praktiker und Theoretiker gegen die „Impotenz der halb bankerotten Architektur" aus, wie St. Georg gegen den Drachen. Mit lapidaren Sätzen hat er in seinem berühmten Buche über den „Stil in den technischen und tektonischen Künsten" (1860—1863) seine Anschauungen formuliert. Die Mittelmäßigkeit und die Nachahmungssucht, das sind unsere

290. Die Maximilianstraße in München.

291. Porträt G. Sempers.
Nach der Radierung von W. Unger.

Feinde: „Unsere Hauptstädte blühen als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte empor," ruft Semper, „so daß wir in angenehmer Täuschung am Ende selbst vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören." Er grollt darüber, daß gerade unser Wissen uns nur fortführe vom Wichtigsten: von den „Bedürfnissen der Zeit". „Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunst — das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht." Mit solchen Worten traf Semper den Nagel auf den Kopf. Er stellte damit ein Programm auf, dessen Bedeutung freilich erst am Ende des Jahrhunderts ganz klar erkannt werden sollte. Denn er selbst konnte doch nur den Plan zeichnen; ihn auszubauen, mußte er andern überlassen. Er war und blieb ein Sohn des kunstgeschichtlich geschulten Zeitalters und seinem modernen Empfinden zum Trotz ein entschiedener Vertreter der Renaissanee. Aber Semper drang tiefer in das Wesen ihrer Formenwelt als alle seine Vorgänger und Mitstrebenden. Unermüdlich war er an der Arbeit, sein Auge zu bilden, durch Anschauung den wahren Kern des alten Stils zu erfassen. In Paris lernte er unter Franz Gau (1790—1853) und im Verkehr mit Jakob Ignaz Hittorff (1792—1867) und K. L. Zanth (1796—1857), drei deutschen Künstlern, die sich dort eine Stellung errungen hatten, die Kraft und Fülle der französischen Baukunst kennen. Ausgedehnte Studienreisen führten ihn durch Italien, durch Sizilien, durch Griechenland. Reicher an architektonischen Gedanken als die andern kehrte er nach Deutschland zurück und kündete im Prophetenstil die Schönheit der Renaissancearchitektur. Zunächst in Dresden, wo ihm die Empfehlung Schinkels eine Professur an der Kunstakademie verschafft hatte. Dann in Paris, in Belgien, in England, in Zürich, zuletzt in Wien. Als es galt, für die Dresdner Galerie ein Gebäude zu schaffen, gab er den feststehenden antiken Museumstypus auf und errichtete einen Cinquecentopalast (Abb. 292). Der festliche Bau des Dresdner Hoftheaters, der großartige Plan eines Forums auf dem Platze vor der Augustusbrücke sind aus demselben Geist geboren. Doch Sempers historische Bildung war zu weitherzig, um ihren Lieblingsstil auf alles zu übertragen. Er meinte, daß es gewisse, im allgemeinen Bewußtsein eingewurzelte Vorstellungen und kunstgeschichtliche Erinnerungen gebe, die nicht zu umgehen seien. So ward auch er ein Eklektiker, wie sein gotischer Brunnen auf dem Dresdner Postplatz, seine Arbeiten für die Museen und den Umbau der Hofburg in Wien, seine Bauten in Zürich und anderen Schweizer Städten, schließlich auch sein unausgeführter Entwurf eines Richard Wagner-Theaters für München beweisen, dessen Modell heute im bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt wird. Aber er war der bedeutendste Eklektiker jener unselbständigen Zeit; nicht Armut an eignen Ideen, sondern eine innere Verwandtschaft trieb ihn zu den alten Meistern.

292. Die Gemäldegalerie in Dresden. Von G. Semper.

Unter Sempers Einfluß stiegen nun allenthalben italienische Renaissancebauten, hie und da mit französischen Anklängen, aus der deutschen Erde. In Wien wurden Heinrich von Ferstel (1828—1883), der in seiner Votivkirche noch als Gotiker auftrat, dann aber, namentlich in dem kolossalen Universitätsgebäude, abschwenkte, weiter Karl von Hasenauer (1833 bis 1894), der vielfach als Mitarbeiter Sempers tätig war, Eduard van der Nüll (1812 bis 1868) und August von Siccardsburg (1813—1868), die Erbauer des Opernhauses (Abb. 293), Vertreter dieses Stils, der zusehen mußte, wie er sich mit Hansens Klassizismus und Schmidts Gotik vertrug. In Dresden wirkten Karl Weißbach und Ernst Giese, in Süddeutschland Gottfried Neureuther (1811—1886), der Erbauer der Technischen Hochschule und der Kunstakademie in München, in Stuttgart und Nürnberg Adolf Gnauth

293. Das Hofopernhaus in Wien. Von E. van der Nüll und A. v. Siccardsburg.

294. Das Schloß in Schwerin. Von G. A. Demmler.

(1840—1884) im gleichen Sinne. Ein interessantes Bauwerk im Geschmack der französischen Renaissance wurde das Residenzschloß in Mecklenburg-Schwerin (Abb. 294) von Georg Adolf Demmler (1804—1886).

Nun waren die Schleusen einmal geöffnet und die historischen Stile brachen von allen Seiten ungehemmt über Deutschland herein. Es war oft der bloße Zufall, der entschied, in welcher Bauart dieses oder jenes Haus errichtet wurde. Beim italienischen Palazzo blieb man nicht stehen. Das Barock meldete sich zum Worte und mit besonderem Nachdruck empfahl sich alsbald, emporgehoben von der nationalen Bewegung der sechziger und siebziger Jahre, die deutsche Renaissance zur geneigten Berücksichtigung. Sie erschien in Wien, erschien in München, gestützt durch Lorenz Gedon (1844—1883), der das Haus des Grafen Schack mit dem malerischen Schmuck seiner Erker, Türmchen und Spitzen erbaute, in Berlin, wo besonders Hans Griesebach (1848—1906) ihr Vertreter wurde, in Köln, wo Julius Raschdorff (1823 bis 1915), der spätere Erbauer des mißglückten Berliner Domes, in seiner ersten Zeit tätig war. Natürlich mußte sich die deutsche Renaissance mit den andern historischen Stilen in die Gunst des Publikums, der staatlichen und städtischen Baukommissionen teilen. Namentlich in Berlin taumelte man von einem Geschmack zum andern. Richard Lucae (1829—1877), der lange Zeit einen hervorragenden Platz einnahm, pflegte mit besonderer Neigung die italienische Renaissance; sein Palais Borsig ist die schönste Frucht dieser Liebe. Die Leiter der großen Baufirmen aber, die sich nun bildeten: Ende und Böckmann (Abb. 295), Kayser und von Großheim, von der Hude und Hennicke, Kyllmann und Heyden, Cremer und Wolffenstein, Ebe und Benda, Gropius und Schmieden u. a. m. machten sich mit Geschick die Ergebnisse ihrer kunstgeschichtlichen Studien zunutze und wählten je nach Gefallen bald Gotik, bald spätschinkelsche Formen, bald französische, italienische, deutsche Renaissance oder versuchten sich in allerlei Kombinationen und Permutationen und besonderen Zieraten, unter denen Terrakotten und Mosaiken als polychromer Zierat der Fassaden eine vielfach angefeindete Rolle spielten. Im allgemeinen hat Berlin in jenen Jahrzehnten trotz aller Anstrengung nichts

295. Museum für Völkerkunde in Berlin. Von Ende und Böckmann.

Hervorragendes geleistet. Es fehlte hier das künstlerische Fluidum, das in Wien die Erzeugnisse der verschiedenartigen Stile doch einander näherte und dem Charakter der alten Stadt einordnete.

Bezeichnend für die kunsthistorische Architektur von der Mitte des Jahrhunderts, die sich noch bis heute lebenskräftig erhalten hat, sind neben der profanen Baukunst die Schicksale des Kirchenbaus. Der Katholizismus zwar begnügte sich im allgemeinen mit der Gotik. Weniger einfach aber lagen die Verhältnisse für die evangelische Kirche. Die katholisierende Richtung der romantischen Zeit, die so viele Protestanten zum Übertritt veranlaßte, machte sich zunächst auch hier geltend: man trug keine Scheu, den gotischen Stil auch für das protestantische Gotteshaus zu benutzen, ja, man ging sogar noch weiter zurück und experimentierte mit der Form der ältesten christlichen Kirche überhaupt, der Basilika. Friedrich Wilhelm IV. ließ von Stüler und Ludwig Persius (1804—1845) wiederholt solche Versuche anstellen und wollte auch den Dom, den Cornelius ausmalen sollte, im Basilikenstil errichten. Und im Jahre 1856 setzten die Kirchenregierungen mit einigen Fachleuten in Eisenach ein „Regulativ" fest, nach dem allerlei behutsam auftretende moderne Vorschläge, die im Anschluß an Vorbilder des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts den Charakter eines feierlichen Versammlungsraums der Gemeinde empfahlen, verworfen und der gotische, der romanische, der altchristliche Stil allein zum Bau protestantischer Gotteshäuser empfohlen wurden. So wurde hier, ganz im Sinne der Zeit, die Kopie und die Stilmischung geradezu sanktioniert, und die Kirchenbaumeister folgten getreulich diesen Vorschriften der autoritativen Stelle; Johannes Otzen (1839—1910), der sich vielfach an Hases Backsteinbauten anschloß, mit besonderer Vorliebe aber den Formenschatz der französischen Gotik ausnutzte, ist aus ihrer Zahl am meisten bekannt geworden (Abb. 296).

Auch in England begann die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Klassizismus. Steht man, umtost vom wildesten Wagenlärm, auf der schmalen Trottoirinsel im

296. Kreuzkirche in Berlin. Von J. Otzen.

Mittelpunkte der Londoner City, hat man zur Rechten das Mansion House mit dem griechischen Portikus, das schon der ältere George Dance (1695—1768) gebaut hat, gradeaus die Börse, gleichfalls mit Freitreppe und korinthischer Säulenhalle, von William Tite (1803 bis 1872), Abb. 298), und zur Linken die Bank von England, eine Schöpfung von John Soane (1750—1837). So pflanzte die Antike das Zeichen ihrer Herrschaft im Herzen der modernsten Stadt auf. Noch reiner aber erschien der griechische Baustil in der großartigen Anlage des British Museum von Robert Smirke (1780 bis 1867), einem Schüler Soanes. Indessen das Interesse für die Gotik, die in England auf eine so reiche Blüte zurücksah, war niemals ganz erloschen. Die Romantik trug dann das Ihre dazu bei, den mittelalterlichen Baustil wieder hoch zu Ehren zu bringen, und wie Viollet-le-Duc in Frankreich, so ward in England A. W. N. Pugin (1812—1852) ein unermüdlicher Prophet der neuen Gotik, der als praktischer Architekt, als Lehrer, als Schriftsteller und als Restaurator eine reiche Tätigkeit entfaltete. Das großartigste Werk, das der gotische Stil in London hervorbrachte, war das gewaltige Parlamentsgebäude (Abb. 299) von Charles Barry (1795—1860), der zwar mit den alten Bauformen ziemlich willkürlich umsprang, aber mit dem breit entwickelten Prachtbau, der einen idealen Platz an der Themse erhalten hat, eine mächtige Wirkung hervorrief. Ein dritter Vertreter der Gotik war Guilbert Scott (1810—1877), der als fanatischer Restaurator alle Kirchen und Dome Englands stilgerecht „reinigte", zahlreiche Neubauten errichtete, die lediglich Nachahmungen alter Muster sind, und schließlich sich selbst und dem Prinzgemahl von England in dem geschmacklosen Albert Memorial im Hydepark ein wenig ruhmvolles Denkmal setzte. Scott hat sich auch in Deutschland durch seine Beteiligung an der ersten Konkurrenz um das Reichstagsgebäude bekannt gemacht, bei der er sich den zweiten Preis eroberte. Bald beginnt dann in England wie überall die souveräne Vermischung aller Stile. Gemilderter Klassizismus und Renaissance mußten die neuen Regierungsgebäude in den Straßen Londons schmücken helfen; wie in Frankreich und Deutschland schwankt man dabei skrupellos hin und her. Nur die Kirchen behielten den geweihten gotischen Stil bei. Und allenthalben schwelgte man in einem überreichen Spiel mit entlehnten Zierformen und Ornamenten, gegen das in England allerdings früher als auf dem Kontinent die moderne Gegenströmung einsetzte, um dem Empfinden der Zeit gegenüber den historischen Stilen Geltung zu verschaffen.

Und so weit wir über die bewohnte Erde blicken, überall bietet sich das gleiche Bild. Selbst in Nordamerika ward zu Beginn des Jahrhunderts das Kapitol von Washington (Abb. 297) von Thornton im klassischen Stil erbaut und seitdem vielfach nachgeahmt. Und wie im englischen Mutterlande, ward in Amerika und in den britischen Kolonien aller Weltteile, so weit

sie sich überhaupt an größere Architekturen wagten, das Schema aufgestellt: für Profanbauten Klassizismus und Renaissance, für Kirchen Gotik.

* * *

Auch im Kunstgewerbe herrschte um die Mitte des Jahrhunderts Ratlosigkeit und Verwirrung. Die klassische Epoche hatte die Künstler hochmütig gemacht und die Verbindung von Kunst und Handwerk vielfach zerrissen. In Frankreich gab es wohl noch etwas wie eine Tradition des Kunsthandwerks. Die Sprache des Louis XIV.-, Louis XV.- und Louis XVI.-Geschmacks hatte man auch während der Revolutionszeit und des Kaiserreichs nie ganz verlernt, und als in der Restauration das Königtum wieder einzog, kehrten mit ihm auch die Schmuckformen des ancien régime zurück. Aber der frühere Glanz war doch verschwunden, und den Handwerkern ging die alte Fertigkeit mehr und mehr verloren. Hinzu kam, daß auch in Frankreich die kunsthistorische Zeit nach allen möglichen Stilen der Vergangenheit lüstern machte, so daß in der allgemeinen Kopierwut von den vernünftigen Grundlagen des alten Kunstgewerbes bald wenig mehr zu finden war. Um die Mitte des Jahrhunderts wird man sich dieser Zustände bewußt, und es setzt nun eine Reform ein, die zunächst auch noch mit den historischen Stilen wirtschaftete und das kunstgeschichtliche Banner mit der Inschrift „Ahmet nach!“ aufpflanzte, die aber zuerst wieder auf das Schädliche und Sinnlose der Trennung des Handwerks von der Kunst hinwies und versuchte, die fremd gewordenen Geschwister zu versöhnen.

297. Das Kapitol zu Washington. Von Thornton.

Den Anlaß gab die erste Weltausstellung, die 1851 in London stattfand. Sie war als eine „Internationale Industrieausstellung“ veranstaltet worden, und die „schönen Künste“ wollten nicht zu diesem Niveau herabsteigen. Der französische Generalkommissar Graf de Laborde suchte vergeblich die Maler und Bildhauer seines Landes zur Teilnahme zu bewegen. Aber auch bei den Erzeugnissen derjeniger Industrien, die für die Dekoration, den Wohnungsschmuck, die Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu sorgen hatten, schien rings in Europa alle Kunst verschwunden zu sein, die Maschine, die billiger und schlechter arbeitete, hatte das alte Handwerk verdrängt, der Respekt vor dem Material war etwas Unbekanntes geworden, minderwertige Surrogate machten sich breit, Unehrlichkeit und Verlogenheit herrschten auf der ganzen Linie. Höchstens in Frankreich war ein Rest des alten Könnens vorhanden. Um so kläglicher erschienen

298. Die Börse in London. Von W. Tite.

gegenüber den von dort gesandten Arbeiten und den Waren des Orients mit ihrem Reichtum an Formen und Farben die Leistungen der übrigen Nationen; mit Schrecken gewahrte man den Niedergang des Geschmacks. De Laborde schrieb seinen berühmt gewordenen, für die Geschichte des modernen Kunstgewerbes bedeutungsvollen Ausstellungsbericht, in dem er diese Zustände klarlegte, und führte die wichtigsten der darin entwickelten Gedanken später in seinem Buche „De l'Union des Arts et de l'Industrie“ weiter aus, indem er gleich in diesem Titel den Stier bei den Hörnern packte. Die unmittelbare Folge der Londoner Ausstellung war, daß man sich überall zu einer durchgreifenden Reform des bestehenden Betriebes entschloß. Zunächst in England selbst, wo diese Ideen in dem Prinzgemahl einen mächtigen Förderer fanden und wo Gottfried Semper, der wegen seiner Beteiligung an den Dresdner Revolutionsstürmen Deutschland verlassen mußte, seit 1849 weilte. Die kunstgeschichtliche Zeit suchte natürlich die Gesundung durch ein gründliches Bad in der Vergangenheit zu erreichen: sie gründete Kunstgewerbegalerien. Im Auftrage des Prinzen Albert entwarf Semper den Organisationsplan für das South Kensington Museum; zugleich schüttete er in der Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ sein Herz aus (Abb. 300). England ging auch weiter führend voran. 1853 ward das „Department of Science and Art“ begründet. Ausstellungen wurden veranstaltet, Unterrichtskurse geschaffen, anregende Schriften verbreitet, und in verhältnismäßig kurzer Zeit hatte sich die englische Kunstindustrie zu einer tonangebenden Stellung emporgearbeitet. Auch in Frankreich und Deutschland wurden nun Kunstgewerbeschulen und -Museen vom Staate ins Leben gerufen. 1864 eröffnete das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie“, das der Leitung Rudolf Eitelberger von Edelbergs (1817—1885) unterstellt wurde, seine Pforten. Neben Eitelberger wirkten Freiherr Armand von Dumreicher und Jakob von Falke im Dienste des neuen Gedankens, und der rastlosen Tätigkeit dieser ausgezeichneten Gelehrten hatte Wien es zu danken, daß es bald in allen kunstgewerblichen Fragen an der Spitze Deutschlands mar-

299. Das Parlamentsgebäude in London. Von Ch. Barry.

schierte. Die andern Städte folgten seinem Beispiel. 1865 entstand die „Gewerbehalle in Karlsruhe", 1867 das „Gewerbemuseum in Berlin", 1868 das „Rheinisch-westfälische Museum für Kunst und Industrie in Köln"; andere Orte schlossen sich in rascher Folge an. Es wurden Schulen, Vereine, Zeitschriften gegründet. Die Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 zeigte Deutschland allerdings noch ganz im Nachtrab. Dann erst konnten sich in Wien die ersten Resultate der angestrengten Arbeit offenbaren, und ein Jahr nachdem das Österreichische Museum in Ferstels Neubau übergesiedelt war, 1873, gab die Wiener Weltausstellung Zeugnis von dem, was man inzwischen geleistet hatte. Reichsdeutschland stand dagegen arg zurück.

Der Erfolg dieser Bestrebungen war in allen Ländern der gleiche: technisch ward ein Fortschritt erzielt, aber in den Formen gab man sich den Stilen der Vergangenheit bedingungslos hin. In den Wohnungen der Wohlhabenden sah es aus wie im Atelier des Historienmalers, der die Dinge, die auf seinen Gemälden eine Rolle zu spielen hatten, zu einer wirren Sammlung vereinigte. Wie sich in der Künstlerwerkstatt charakteristische Erzeugnisse aller Jahrhunderte zusammendrängten, orientalische Gobelins und italienische Brokate, Renaissanceschränke, -Truhen und -Stühle, mittelalterliche Rüstungen, antike Helme und ziselierte Schwerter, kleine Kästchen aus Leder oder Metall, Amulette, Halsketten, Zinnkrüge und kostbare Gläser, reichverzierte Barockmöbel und lustige Rokokospiegel — so schuf sich auch der Fürst und der Bürger aus seinen Zimmern je nach seinen pekuniären Kräften permanente kleine kunsthistorische Ausstellungen. Eine Zeitlang wurden unter dem Einfluß Napoleons III. namentlich die alten Boullemöbel aus der Epoche Ludwigs XIV. mit ihren eingelegten Ornamenten aus Schildpatt, Perlmutter, ziselierter Bronze und Elfenbein für den „Salon" ganz Europas wieder maßgebend. In England und Frankreich schützte wenigstens die alte Kultur der großen Hauptstädte London und Paris, in denen sich seit Jahrhunderten alle nationalen Kräfte wie in einen Brennpunkt ge-

300. Punschbowle. Entwurf von Gottfried Semper.

sammelt hatten, die Gesellschaft vor allzu schlimmer Geschmacksverwilderung. In Deutschland, wo diese festen Lebensformen und Kulturtraditionen fehlten, stürzte man sich ohne Bedenken in den tollen Strudel einer skrupellosen historischen Imitation. Überdies fehlte jede Sicherheit des Gefühls für die einfachsten Gesetze des dekorativen Schmucks. Die Weberei, die Stickerei, die Porzellankunst ergötzten sich an Imitationen der Ölmalerei, die Teppich- und Tapetenindustrie wollte in mißverstandenem Rokoko-Naturalismus Blumen und Buketts in grober Wirklichkeits-nachahmung zu Flachornamenten vergewaltigen.

Die aufgeregte Hetzjagd durch die Völker und durch die Jahrhunderte aber machte bei uns auch im Kunstgewerbe allmählich einem historischen Stile Platz: der deutschen Renaissance. Das erwachende Nationalgefühl rief sie herbei, die Wiederaufrichtung des Reiches brachte sie zur Blüte. Man sehnte sich nach einem deutschen Geschmack. Auch in Wien ward dieser Ruf laut; Eitelberger und Falke waren eifrig für das neue Ideal tätig. Im Reiche wurde München führend, wo zwei Künstler von genialer Begabung für die Formensprache des sechzehnten Jahrhunderts wirkten: Rudolf Seitz (1842—1910) und Lorenz Gedon (1843—1883, Abb. 301), dessen architektonische Bemühungen schon erwähnt wurden. Von München aus gab außerdem Georg Hirth (1841—1916) durch große Verlagswerke wie den „Formenschatz der Renaissance", „Das deutsche Zimmer", „Das kulturgeschichtliche Bilderbuch", den besten Kreisen der Künstler- und Laienschaft entscheidende Anregungen. Freilich, was diese Männer aus künstlerischer Begeisterung predigten, ward von der Industrie rasch trivialisiert, und es entstanden allerorten die „stilgerechten" Renaissancezimmer mit Butzenscheiben, „altdeutschen" Sofas — als

wenn man im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland Diwans und Sofas gehabt hätte! —, mit schweren Truhen, mächtigen geschnitzten Büfetts, riesigen Humpen, „altdeutschen“ Öfen und „Lutherstühlen“, die alle so wenig zum Charakter und der Kleidung ihrer Besitzer passen wollten. Das deutsche Kunsthandwerk stieg durch diese, immerhin aus einer gesunden Empfindung hervorgewachsene Renaissanceströmung in der internationalen Achtung, man kaufte unsere Fabrikate im Auslande und ahmte sie sogar nach. Es kam frisches Leben in den vordem so verödeten Betrieb. Aber der ungeheure Widerspruch zwischen dem Empfinden und Bedürfnis der neuen Zeit und den historischen Stilformen, die den Kindern vergangener Jahrhunderte das Leben geschmückt und verschönt hatten, blieb hier wie überall bestehen. Erst das letzte Menschenalter des neunzehnten Jahrhunderts suchte diesen Widerspruch radikal aus der Welt zu schaffen, indem es sich ein Kunstgewerbe schuf, das seine Formen wie seinen Schmuck lediglich aus den Gebrauchszwecken und den Bedingungen des Materials logisch entwickelte und den Söhnen der neuen Zeit die Möglichkeit zu verschaffen strebte, in der Ausstattung ihrer Wohnräume, in der Gestaltung jedes Gebrauchsstückes und jedes Luxusgegenstandes einen Ausdruck ihres Wesens zu finden.

301. Supraportafigur. Von L. Gedon.

Scholderer Renoir Zola Maitre Bazille Monet

Manet Astruc

302. Das Atelier in Batignolles. Von H. Fantin-Latour. Paris, Luxembourg.

Vierter Abschnitt 1870—1900.

1. Der Impressionismus und die Franzosen.

Der Zeitabschnitt von 1870 bis 1900 ist für die Kunst die Epoche der Befreiung von der Bevormundung durch die Vergangenheit. In diesen Jahrzehnten fallen die entscheidenden Schläge, durch die sich das Geschlecht der modernen Welt in allen Provinzen des Kunstlebens neue und eigne Ausdrucksformen schafft, nicht völlig losgelöst von aller Tradition, aber in organischer Verbindung ihrer Lehren mit den Bedürfnissen des neuen Zeit- und Lebensgefühls. Die Malerei war auch weiter in diesem Befreiungskampfe die Führerin. Wir sahen schon, wie sie langsam zum Ausdruck eines modernen Bewußtseins vordrang, wie sie zunächst in der Wahl der Stoffe von den klassischen und romantischen Vorstellungskreisen und von dem geschichtswissenschaftlichen Interesse zu den Menschen und Problemen des gegenwärtigen Lebens überging, wie sie dann auch in der Farbenanschauung sich mehr und mehr von dem Vorbild der alten Meister zu befreien suchte. In unruhigem Kreislauf hatte sie die Technik vieler Jahrhunderte durchlaufen, seitdem sie sich von der Herrschaft der antikisierenden Linie emanzipiert hatte. Die Kunst der frühen Renaissance, deren Grundcharakter noch ein zeichnerischer war, die Maler des späteren Cinquecento, namentlich die Venezianer, denen die Farbe selbst

als die Seele ihrer Bilder galt, der Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts, der ihnen folgte, die Farbenglut Rubens', das Helldunkel Caravaggios, die Lichteffekte Riberas, die intime Tonmalerei der Niederländer, das prickelnde Lichterspiel der Rokoko-Maler, die vornehm-kühle Farbenskala des Velasquez — das alles hatte man nachzuahmen versucht, um dem „Malerischen in der Malerei" wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Doch an keiner dieser Stationen konnte man dauernde Ruhe finden; denn überall empfand man nach der ersten Überraschung die rückwärtsziehende und schließlich lähmende Kraft, die der ausschließliche Verkehr mit der Kunst verklungener Zeiten ausüben mußte. Es blieb ein Rest — was war es, das man vermißte? „Licht und Farbe und bewegendes Leben als reine Erkenntnis", so hatte der Hamburger Philipp Otto Runge im Anfang des Jahrhunderts das Ziel der neuen Kunst bezeichnet, ohne es in der Praxis völlig erreichen zu können. Nun erklang ein neues Feldgeschrei: „Was uns not tut, ist die Sonne, die freie Luft, eine helle und junge Malerei. Laßt die Sonne herein und gebt die Gegenstände so wieder, wie sie sich in tagheller Beleuchtung zeigen!" Es war der junge Emile Zola, der diese Worte schrieb. Und der Kreis der jungen Pariser Maler, aus deren Anschauungswelt er seine revolutionäre Forderung erhob, ist es gewesen, der nach so vielen Anläufen und Versuchen die Prinzipien der Malerei nun endlich und wirklich von Grund aus revidierte und umgestaltete. Edouard Manet (1833—1883) ward ihr Führer, und das Banner, unter dem sie zu Kampf und Sieg auszogen, trug den Namen des „Impressionismus".

303. Der Traum des Rauchers. Von Hokusai.

Das Ziel, um das es sich hier handelte, war etwa dieses: Das geschärfte Auge der jungen Künstlergeneration erkannte klarer als der Blick ihrer Vorgänger die wesentliche und grundlegende Bedeutung des Lichtes. Es ist kein Zweifel, daß sich nicht nur die geistigen Anschauungen der Menschen entwickeln, sondern auch ihre physischen Anlagen. Das neunzehnte Jahrhundert hat ohne Frage unsere Sehkraft bedeutend erhöht, wir sind empfindlicher geworden für den Eindruck von Bewegungen, das ganze Tempo unseres Lebens und die Anspannung, die es erfordert, haben uns zu einem blitzschnellen Erfassen augenblicklicher Erscheinungen erzogen, das Mikroskop hat unser Auge für die Erkenntnis der kleinsten und feinsten Dinge geschärft, unser Lichtbedürfnis ist ungeheuer gewachsen. Die Erfindungen und Entdeckungen der Zeit und die neuen Formen des Lebens, die durch sie bestimmt wurden, haben ihren Anteil daran. Das alles mußte sich in der Malerei widerspiegeln. So unerhört und unvorbereitet, wie man vor vierzig Jahren glaubte, waren zwar die Neuerungen der Impressionisten nicht. Heute, wo diese Kunst längst ihre revolutionären Allüren abgelegt hat, bürgerlich geworden ist und sich nach Aristokratenart auf ihren Stammbaum besann, erkennt man deutlich, daß die Fäden bis in die Renaissancezeit zurücklaufen. Schon Piero della Francesca kannte ein helles, kühles Licht, dem sich die Farben unterordneten, und andre Quattrocentisten kamen ihm darin nahe. Im siebzehnten Jahrhundert hatte das Genie des Velazquez Bilder hervorgezaubert, in denen die Licht- und Luftschicht der Atmosphäre die Lokalfarben zu wunderbarer Einheit bindet. Sein spanischer Landsmann Goya war hundert Jahre später auf diesem Wege weiter geschritten. In England hatte Turner die

Zauber des Lichts mit einer Kühnheit, bei der ihm kein früherer Meister den Weg wies, in seine Gemälde strömen lassen. Die Kapitel des vorigen Abschnitts haben uns wiederholt auf Kunstwerke hingewiesen, in denen die impressionistischen Forderungen oft überraschend vorklangen. In Frankreich selbst hatte unmittelbar vor Manets Auftreten Gustave Courbet die schweren Farben seiner Bilder durch ein helles, klares Licht unterbrochen. Und nun kam schließlich noch eine Anregung von einer Seite hinzu, von der man sie nicht vermutet hatte: vom Anfang der sechziger Jahre an und besonders auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1867 lernte Europa mit Staunen die ursprüngliche Kunst der Japaner kennen. Mit Entzücken entdeckte man an diesen Werken des fernen Ostens, wie zart die Maler von Nippon mit den sparsamsten Mitteln die Natur ihres Landes auf die Seide und das kostbare Papier des Kakemonos zauberten, wie sie mit den lichtesten Farben Luft und Sonnenschein, Landschaft, Menschen und Tiere ihrer Heimat in wenigen Strichen wiedergaben. Man lernte von ihnen die Kunst, das Nebensächliche auszuscheiden, mit raschem Auge den richtigen und charakteristischen Eindruck eines Naturausschnitts zu erfassen, den Rhythmus der Hauptlinien zu erkennen und sie zu harmonischem Spiel miteinander zu verbinden. Man lernte von ihnen die fesselnden Wirkungen des Unsymmetrischen, der ungezwungenen Abgrenzung, die bei allem Raffinement einer glücklichen Laune des Zufalls ihre Entstehung zu verdanken scheint, lernte von ihnen die Vorteile des erhöhten Standpunktes, der es ermöglicht, ungeahnte perspektivische Ausblicke zu eröffnen und dem Beschauer in kleinem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen zu legen. Katsushika Hokusai namentlich (1760—1849, Abb. 303), der letzte bedeutende Ausläufer der alten japanischen Kunst, der als Maler und Holzschneider noch einmal ihre ganze Kraft zusammengefaßt hatte, begeisterte die Pariser. Und aus allen diesen Elementen erwuchs ihnen eine neue Anschauung, schufen sie sich zugleich eine neue malerische Technik. Nicht darauf kommt es nun an, die Einzelheiten eines natürlichen Vorbildes in seinen Linien und Farben korrekt nachzubilden, sondern seinen Gesamteindruck wiederzugeben, das Leben des flimmernden Lichts, der wehenden Luft, des atmosphärischen Fluidums zu verfolgen, das alle Teile zu einem Ganzen bindet und die plastische Festigkeit der Konturen malerisch auflöst. Der Helligkeit des Tageslichtes näher zu kommen, die blendenden Strahlen der unverhüllten Sonne, das verteilte Licht bei bewölktem Himmel eindringlicher, wahrer wiederzugeben, auch die Schatten auf ihre farbigen Elemente hin zu untersuchen, in sorgsam abgestuften Tonwerten jeder Nuance der Beleuchtung nachzugehen, das niemals unterbrochene, ewig bewegte innere Leben der Natur mit festem Griff zu packen. Von einer realistischen Absicht kann dabei nur in einem beschränkten Maße die Rede sein. Denn das Ziel ist gar nicht ein objektives Abspiegeln der Natur, vielmehr der Ausdruck des jeweiligen subjektiven Eindrucks. Der Impressionismus ist eine durchaus persönliche Kunst, und Zola war im Recht, wenn er die Ästhetik seiner Freunde in den Satz zusammenfaßte: „Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Die Fontainebleauer hatten die Natur so gemalt, wie ihre individuelle Seelenstimmung sie empfand; die Impressionisten malten sie, wie ihr individuelles Auge sie sah. Nichts falscher, als der modernen Malerei prinzipiell Mangel an Phantasie und Empfindung vorzuwerfen. Der Irrtum entstand daraus, daß sie als Malerei im eigentlichsten Sinne von nichts anderem als der sinnlichen Empfänglichkeit für Farbe und Licht ausging. Aber das Wesen aller Kunst beruht auf der Verfeinerung, Läuterung und Ordnung sinnlicher Wahrnehmungen. Die Impressionisten suchten allerdings auf das Gefühl lediglich durch das Spiel der Farbe zu wirken, sie verzichteten bewußt auf jeden verstandesmäßigen oder literarischen oder auch nur lyrischen Effekt, sie suchten einen Eindruck, der sich höchstens mit dem Eindruck der Musik vergleichen läßt, und ihre Phantasie spielte nicht mit Gedanken, Allegorien, historischen Vorgängen, sondern nur mit der Farbe. Der engste Anschluß an die Natur ward gepredigt, aber in der Auswahl des Entscheidenden und

Bedeutenden aus den zahllosen Einzelheiten, welche die Wirklichkeit bietet, war der Künstler souverän. Und das Ziel war, den farbigen Abglanz von den Erscheinungen dieser Welt abzulösen, die Harmonien, die in ihm verborgen ruhen, behutsam hervorzuzaubern, die malerische Seele der Natur zu beschwören. Diese Absicht mußte von vornherein dazu führen, von einer sorgfältigen und korrekten Ausglättung und Vertreibung der Farbe abzusehen. So kam man zu dem leichten, flüssigen Pinselvortrag, zu der Neigung, die Arbeit in einem Stadium abzubrechen, in dem das letzte über jede Einzelheit noch nicht gesagt war. Man hat dem Impressionismus einen Vorwurf daraus gemacht, daß er sich mit der Skizze begnüge; der alte Menzel glaubte ganz ernsthaft, diese Modernen seien Faulpelze, nicht fleißig genug, um ihre Bilder „fertig zu malen". Gerade diese „Unfertigkeit" erschien jedoch als ein Mittel, den Gesamteindruck eines Naturausschnitts möglichst intensiv zu erfassen, weil der Beschauer durch kein Detail von der Betrachtung des Ganzen fortgelockt wird und sich gezwungen sieht, zurücktretend die oft nur andeutenden Striche des Bildes in selbsttätiger Seharbeit zu verbinden, so daß er gewissermaßen die Arbeit des Malers im Fluge noch einmal wiederholt.

304. Der Trinker. Von Ed. Manet.

Was hier gegeben wurde, war in der Tat etwas gänzlich Neues. Wenn auch frühere Künstler schon auf dem Wege der Lichtmalerei vorgedrungen waren, mit solcher Folgerichtigkeit war niemand bis ans Ende gegangen. Die Errungenschaften des Impressionismus sind ein unverlierbares Gut der Malerei geworden, und seine Lehren haben sich im Laufe der Jahrzehnte die ganze Welt erobert. Man kann ruhig sagen, daß die Entdeckung des Freilichts und der impressionistischen Malweise ein Ereignis von nicht geringerer kunstgeschichtlicher Bedeutung war als die Befreiungstat, durch die sich einst Cimabue und Giotto aus den Fesseln des Byzantinismus gelöst und die große Kunst der Renaissance vorbereitet haben. Der Name der neuen Künstlergruppe, zuerst nach einer Ausstellung von 1871 bei Nadar in Paris als Spottbezeichnung gebraucht, dann von dem Kritiker Jules Claretie ernsthaft aufgenommen und 1878 in der Kampfschrift Durantys „Les peintres impressionistes" offiziell festgelegt, wurde eine Macht.

Es ist charakteristisch für die Formen des französischen Kunstlebens, daß sich dort die meisten Neuerungen durch den gemeinsamen Kampf einer Schar gleichstrebender Genossen gegen die herrschende Richtung durchsetzen. Anders als in Deutschland, wo die Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert hauptsächlich nur durch einzelne Persönlichkeiten bestimmt ward, die allein standen, treffen wir in Frankreich wiederholt auf den Kollektivvormarsch einer ganzen Gruppe von Freunden, die in gegenseitiger Anregung und Beeinflussung einem zunächst noch unklar gefühlten Ziel zu streben, sich dabei stützen und ergänzen, in gemeinsam veranstalteten Manifesten ihre Schläge führen. Dieselbe Erscheinung trifft man ja auch in der Literatur an; sie hängt zusammen mit der außerordentlichen Breitenentwicklung der französischen Kultur überhaupt. Ähnlich wie die

Fontainebleauer stellen auch die Impressionisten eine solche Freundesgruppe dar, deren einzelne Glieder so eng miteinander verwachsen sind, daß es schwer ist, zu unterscheiden, wem von ihnen der Ruhm gebührt, die neuen Lehren zuerst ausgesprochen zu haben.

305. Déjeuner sur l'herbe. Von Ed. Manet.

Wir wissen, daß, bevor noch Manet in diesen Kreis trat, Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Fantin-Latour und Sisley einander nahe standen und gemeinsam den Freilicht-problemen nachgrübelten, die damals offenbar in der Luft schwebten. Wer zuerst die eigent-

Edouard Manet: Olympia.

Paris, Luxembourg.

306. Saardam. Von Cl. Monet. Paris, Privatbesitz.

liche impressionistische Malweise angewandt hat, ist nicht ganz klar. Die Forschung ist sich nicht darüber einig, ob Manet oder Monet den entscheidenden Schritt tat. Tatsächlich geht die Entwicklung des ganzen Kreises ziemlich einheitlich vor sich. Auf eine Frühzeit, in der ihre Gemälde auf die geschmackvollen Akkorde gedämpfter Farben aufgebaut sind, folgt bei allen gleichmäßig eine pleinairistische Epoche, in der das Licht sich bedeutend aufhellt, um später immer souveräner die Leinwand zu beherrschen und immer kühnere Farbenspiele zu entfalten. Auch Manet beginnt mit Bildern, die noch nicht revolutionär genannt werden können. Er erscheint anfänglich durchaus als Schüler der Spanier, die damals in Paris in Mode gekommen waren. Velazquez, dessen Einfluß wir schon früher begegnet sind, wird sein Ideal (Abb. 304). In dem Bestreben, dem bräunlichen Helldunkel und dem konventionellen Atelierlicht der offiziellen Malerei entgegen zu treten, hält er sich an denjenigen der alten Meister, der zuerst Menschen und Gegenstände nicht frei im Raum, sondern mit der Luft, in der sie stehen, mit dem vibrierenden, unkompakten Fluidum, das sie umfließt, wiederzugeben suchte, mit der atmosphärischen Luft, die in der Natur die Summe der Einzeldinge zu einer höheren Einheit bindet. Manets erste Werke, wie etwa der Sänger Faure als Hamlet oder der Pfeifer, sind in ihren kühlen Harmonien von Schwarz, Weiß, Gelb, Blau und Grau ganz auf die Tonskala des Velazquez gestimmt. Zugleich gab ihm das Studium der Holländer, die er ebenso wie die Spanier durch seine Reisen kennen gelernt hatte, den Mut zu dem breiten impressionistischen Strich, dessen unmittelbare Wirkungen Frans Hals zuerst erprobt hatte. Auch das berühmte „Déjeuner sur l'herbe“ (Abb. 305) und sein Pendant, das „Déjeuner dans l'atelier“, dort eine seltsame Gesellschaft modern gekleideter junger Leute und nackter Frauen im sommerlichen Walde, hier eine Gruppe von drei Personen vor einem gedeckten Tisch, stehen auf dieser Linie. Neben Velazquez erscheint dann Goya als Manets Führer. Die Olympia des Luxembourg (Tafel X), die Angelina hinter dem Gitter, die andern Dämchen, die in hellen Toiletten von Balkons auf die Straße herunterblicken, sind Schwestern der Majas, die wir aus Goyas Bildern gut kennen. Ja, der Franzose nimmt sogar spanische Motive vor und malt etwa einen Stierkampf in den souveränen breiten Strichen, wie Goya es getan hatte. In allen diesen Bildern, zu denen,

307. Vor dem Start. Von E. Degas.

vielleicht als das schönste, noch das Porträt der Eva Gonzalès hinzukommt, lebt eine wunderbare Harmonie kühler Werte, eine breite, flächige Malart, die das Höchste an Geschmack für den Klang feinabgestimmter Farben bietet. Gewisse Härten, namentlich in der Behandlung des Nackten, eine Eckigkeit in den Gesten und eine Starrheit des Blicks seiner Personen hat Manet zwar nie ganz verloren, aber diese Mängel treten zurück gegen den ungeheuren Fortschritt in der Behandlung der farbigen Erscheinung und die künstlerische Reife, mit der die Gestalten in ihre Umgebung gestellt sind und der Farbe jedes Teilchens ihr bestimmter Platz im Bilde angewiesen ist, gleichgültig, ob die Szene im Freien oder im Innenraum spielt. In beiden Fällen geht Manet ebenso wie seine Freunde darauf aus, das natürliche Licht ohne das Atelier-Arrangement der akademischen Kunst zu fassen. Die ganze Fülle und Herrlichkeit des Freilichts aber ging dem Künstler erst um das Jahr 1870 auf, mehrere Jahre nachdem seine Werke schon allgemeines Aufsehen erregt hatten. Das Bild, das die Familie seines Freundes de Nittis, eines in Paris lebenden italienischen Malers, im Garten ihres Landhauses darstellt, scheint das erste zu sein, in dem er die volle Kraft der Sonne in ihrer Einwirkung auf die farbige Erscheinung von Natur und Menschen wiedergegeben hat, und es beginnt nun die Reihe seiner Landschaftsstudien, in denen er nicht müde ward, die Schönheiten des Lichts zu preisen, die zarte Abstufung der Farben in der Natur unter dem Einfluß der wehenden Luft auf die Leinwand zu zwingen und den Eindruck der Wirklichkeit zu ganz neuen malerischen Orchestrierungen zu benutzen. Das Licht erscheint als die Quelle aller Poesie in der Landschaft, als die Urkraft, der die Farbe erst ihre Existenz verdankt. Immer machtvoller wird der Künstler von dieser Erkenntnis beherrscht. Seine Zeichnung, die zuerst durchaus korrekt war und noch eine Verbindung mit Courbet aufweist, tritt jetzt zurück gegen die souveräne Herrschaft breit und leicht abgesetzter Farbflächen. Wenn wir ein Stück Wirklichkeit sehen, so ist es nicht sein linearer Gehalt, sein zeichnerisches Gerüst, durch dessen Anblick unser Auge sofort angezogen wird, sondern es sind seine koloristischen Elemente, die wir zuerst aufnehmen und die unsern Eindruck bestimmen. Diesem Prozeß geht Manet nach, um das Leben der Wirklichkeit in seiner ganzen Unmittelbarkeit zu bannen. Darum legt er auf die realistische Modellierung wenig Wert, und doch wirken seine Bilder mit so überzeugender Naturwahrheit, weil er die Kunst begriffen hat, das Wesentliche herauszuheben und zusammenzustellen. Unter diesem Reichtum des Lichts, den Manet entdeckte, erschien ihm die Wirklichkeit völlig anders, als sie auf den Bildern der Früheren

308. Pariser Boulevard. Von A. Renoir.

dargestellt war, in Farben, die nichts mehr gemein hatten mit denen der alten Meister, nichts mehr auch mit denen der Fontainebleauer und Courbets. Und mit einer neuen Freude an allem, was sein Auge sah, ging er daran, die ganze Welt seiner Umgebung malerisch zu durchforschen. So ward er schließlich auch in der Erweiterung des Stoffgebiets ein Bahnbrecher. Millet hatte die modernen Bauern, Courbet die Arbeiter für die Malerei entdeckt; Manet entdeckte, daß auch das große Leben von Paris lohnende Aufgaben ohne Zahl in sich barg. Millet war selbst ein Bauer, Courbet gab sich absichtlich als ein Proletarier mit Kittel und Stummelpfeife; Manet war ein eleganter Pariser in Gehrock und Zylinder, der sich in seinem Auftreten nicht vom Salonmenschen unterschied und zuerst mit der romantischen Malertracht aufräumte, die vielen als unzertrennlich mit der Erscheinung eines Künstlers galt. Auch als Maler versenkte er sich mit besonderer Liebe in die Eleganz und den Luxus des weltstädtischen Lebens, malte Szenen aus den Cafés, aus den Theatern, vom Büffet der Folies Bergère, aus den Restaurants, von den Rennplätzen, und gab als erster den eigentümlichen Reiz der modernen Pariserin wieder. Doch bei allen diesen Aufgaben war es lediglich der Zauber des Lichtes, der ihn anzog, der natürlichen oder künstlichen Beleuchtung, die den Raum erfüllte und die Menschen und Gegenstände umspielte. Die rastlose Unruhe dieser Welt symbolisiert sich gleichsam in dem prickelnden Hüpfen und Tanzen des Lichtes, das die Körper umschmeichelt, Pflanzen und Bäume umkost, die Stilleben der Früchte und Flaschen auf einem gedeckten Tisch in Buketts blinkender Farben verwandelt, den zarten Umriß einer schönen Frau in leuchtenden Duft auflöst. Ein Kapitel für sich bilden daneben die Bilder, in denen Manet das Wasser malte, das er in seiner Kind-

309. Die Seine bei Bougival. Von Sisley.

heit schon als Seekadett kennen gelernt hatte, bevor er zur Kunst abschwenkte. Das Meer in seiner nie ruhenden Bewegung mußte ja den Impressionisten als eine wahre Fundgrube köstlicher Motive erscheinen, und Manet hat nie aufgehört, das Schaukeln und Blinken schimmernder Wellen und die Reflexe des Lichts auf dem Wasser mit zärtlicher Liebe zu studieren.

Claude Monet (geb. 1840), der mit Manet gemeinsam focht, besaß nicht die elementare Kraft, mit der sein großer Freund die Probleme der Farbe zu lösen wußte, aber er besaß dafür ein Auge, das mit noch leichter erregter Empfindlichkeit auf alle Reize des Lichtes reagierte, und es war ihm vergönnt, in einem längeren Leben Manets Pleinairlehre weiter auszubauen. Monet schreckte nicht vor der blendendsten Sonnenhelle, nicht vor den grellsten Lichteffekten zurück, die er in der Natur entdeckte. Er erkannte die endlose Zahl kleinster Farbenbestandteile, aus denen sich die Erscheinungen der Außenwelt auch dann zusammensetzen, wenn ihre koloristische Beschaffenheit sich dem Auge des Laien eindeutig und unkompliziert darstellt. So kam er zu seiner Analyse des Freilichts, zu der Auflösung der farbigen Flächen in schillernde und flimmernde kleine Tupfen, die auf der Netzhaut des Beschauers wieder miteinander verschmelzen, zu dem Monetschen „Komma“, von dem später der Neoimpressionismus seinen Ausgangspunkt nahm. Das Prinzip, das er darin verfolgte, war: die Farben nicht auf der Palette zu mischen, sondern sie in kleinen Strichen neben- und übereinander auf die Leinwand zu setzen, wodurch die Unmittelbarkeit der Wirkung und die Intensität des Lichts in vordem ungeahnter Weise gesteigert wurden. Von den Figurenbildern seiner früheren Zeit, unter denen sich auch ein Dejeuner im Freien befindet, das mit dem Manets um den Vorrang streitet, ging Monet später fast ausschließlich zur Landschaftsmalerei über (Abb. 306). Die Ufer der Seine, die Gärten und Villen von Vetheuil und Argenteuil gaben ihm dazu am liebsten

310. Boulevard Montmartre. Von C. Pissarro.

die Motive. Aber es handelt sich niemals um die landschaftliche Szenerie selbst, sondern nur um die Zauber des Lichts und der Farbe, von denen sie umwoben ist. Monet war unermüdlich darin, die Geheimnisse dieser Schönheit zu erforschen. In ganzen Zyklen hat er einfachste Themata immer wieder gemalt, um ihre Erscheinung im Wechsel der Beleuchtung, der Witterung, der Tages- und Jahreszeiten ganz zu erfassen. So entstand die Reihe der Bilder, in denen nichts als ein Stoppelfeld mit ein paar Heuschobern unter stets neuen Bedingungen der Beleuchtung und der farbigen Reflexe erscheint, so der Zyklus seiner Bilder von der Kathedrale zu Rouen, deren gotische Herrlichkeit vor seiner malerischen Phantasie als ein immer neues Wunder auftaucht, so in späten Jahren die Gemälde der Londoner Brücken, über die bald strahlende Sonne leuchtet, bald wogende Dunst- und Nebelmassen sich lagern, bald Regenschauer niedergehen; deren Nachbargebäude jetzt wie eine finstere Gralsburg drohend durch die Wolken schimmern, jetzt wie Märchenschlösser aus Gold und edlem Gestein erglänzen; unter denen das Wasser bald träge dahinfließt, bald vom Sturm aufgewühlt kleine glitzernde Wellenkämme zeigt, bald in das Chaos des englischen Nebels versinkt. Auch sonst hat Monet die moderne Stadt, ihre Straßen, Brücken, Bahnhofshallen, auf ihre malerischen Reize untersucht. Es gibt keine Ecke der Welt, die ihm nicht neue Wunder offenbarte. Niemand hat das Aufglimmen farbiger Lichter durch Rauch und Dunst, niemand das Schillern des weißen Schnees und seiner violetten Schatten, das flimmernde Blau des Sommerhimmels, über den am Abend rosige, gelbliche, grünliche Wolkenstreifen ziehen, das Fluten der Sonnenstrahlen, welche Gebirgszüge, Häuser und Kirchen in phantastische Farben betten, mit solcher Kühnheit gemalt wie Claude Monet, dessen Genie sich aus der analytischen Zerlegung der Natur ein neues Mittel schuf, um

ihre Schönheit zu feiern. Monet hat in unvergleichlicher Weise die Palette des Malers bereichert und seine Ausdrucksmittel erhöht; er vor allem ist es gewesen, bei dem die Künstler ganz Europas in die Schule gegangen sind.

Von vornherein mit diesen beiden verbunden erscheint Edgar Degas (1834—1917), der Merkwürdigste und Eigenwilligste der ganzen Gruppe. Bei Degas vor allem hat sich der Einfluß der Japaner auf die modernen Franzosen gezeigt, in der Eigenwilligkeit seiner willkürlichen und doch so berechneten Ausschnitte und Überschneidungen, in der völlig freien und ungezwungenen Anordnung der Bildteile, in der Kunst, mit sparsamen Andeutungen eine Hieroglyphe für eine ganze Welt zu geben, mit ungewöhnlichen Farbenkontrasten das Auge zu reizen. Degas stößt alle überlieferten Regeln von der Geschlossenheit der Bildkomposition, von der konventionellen Schönheit des künstlerisch Darstellbaren, von der Logik des Linienaufbaues über den Haufen. In den Gestalten seiner Frauen, die er bei der Toilette oder beim Bade belauscht, in den Figuren seiner Tänzerinnen, die, von grellem Rampenlicht sonderbar beleuchtet, zwischen den knalligen Farben gemalter Dekorationen einherhüpfen oder hinter den Kulissen in Gruppen zusammenstehen, sind Haltungen und Bewegungen, Gesten und Stellungen beobachtet, die kein anderer vor ihm zu malen gewagt hat. Es sind nicht die Boudoirschönheiten, die das zweite Kaiserreich so sehr liebte, es sind „Weiber", bei denen das Animalische, auch das Häßliche und Gemeine sich unverhüllt präsentiert. Diese Frauen, die sich waschen oder frisieren, diese armseligen Nymphen des Ballettkorps, deren verlebte und gleichgültige Gesichtszüge in grellem Gegensatz stehen zu dem Flitterkram ihrer Röckchen und Rüschen, die Proletariergestalten dieser Elevinnen, über deren Unschuld schon der Schatten frühen Wissens fällt, sind mit einem wahren Vergnügen an alledem, was häßlich, eckig, abstoßend an ihnen war, im Bilde verewigt. Aber die Art, wie Degas diesen bizarren Linien nachgeht, ist unvergleichlich. Er hat für den Reiz des Außergewöhnlichen, den nur der Feinschmecker nachfühlen kann, einen Instinkt von untrüglicher Sicherheit. Niemand kommt ihm gleich in der Fähigkeit, rasch aufblitzende, im nächsten Augenblick wieder sich verändernde Beleuchtungseffekte festzuhalten, das wirre Spiel eines Rennplatzes mit Pferden und Jockeis (Abb. 307), eines Theaterraums mit den dunklen Silhouetten der Musiker und ihrer Instrumente im Orchesterraum, immer originell und überraschend, wiederzugeben. Die größte Feinheit seiner Bilder aber liegt in ihrer Farbe, in dem ungewöhnlichen Geschmack, mit dem schrille Dissonanzen von hellem Rosa und giftigem Grün, von schillerndem Blau und schreiendem Gelb gewagt werden, ohne daß der Künstler den Mißklang auflöst. Mit allen diesen Mitteln erreicht Degas den Eindruck einer großen Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Szenen. Von irgendwelchem Realismus ist er freilich weiter entfernt als alle seine Genossen. Jeder seiner Wirklichkeitsausschnitte ist mit reiffter Berechnung in ein höchst subjektives malerisches Phantasiestück verwandelt. Der Eindruck des Augenblicklichen, den seine Darstellungen machen, wird noch erhöht durch die Pastellfarben, die Degas mit besonderer Vorliebe zu Hilfe nimmt, um die zartesten Werte im Licht und in den Reflexen gegeneinander abzustufen. Gerade die weichen und duftigen Töne des rasch hingewischten Farbstiftes erwecken den Eindruck, als seien alle diese Bilder im Nu auf den Karton gezaubert, wie Momentaufnahmen, bei denen allerdings der persönlichste und kapriziöseste Künstlergeist an die Stelle der Kamera trat.

In der Welt des Theaters und des Balletts hat auch August Renoir (geb. 1841) vielfach die Motive zu seinen Bildern gefunden. Renoir hat nicht den kecken Radikalismus Degas', er ist sogar in seinen späteren Jahrzehnten ein wenig ins Süßliche hinabgeglitten, und seine immer sich wiederholenden nackten oder halbnackten Frauengestalten mit den rundlichen rosigen Gesichtern, den abgestumpften koketten Näschen, dem schimmernden Blondhaar und den weichen,

üppigen Gliedern haben schließlich etwas Konventionelles angenommen. Aber in der früheren Zeit haben diese Renoirschen Damen, die wie moderne Nachkömmlinge der Frauen von Greuze und Boucher aussehen, und seine entzückenden Kinderbilder eine unsagbare Feinheit in der zarten Buntheit der Farben, die sie umfließt. Das Rosa, das sich später bei Renoir mitunter über Gebühr vordrängt, ist in jenen Werken der Frühzeit mit hellblauen, grauen und blaßgelben Nuancen zu köstlichen Harmonien abgestimmt. Auch er ist ein Poet des Lichts, dessen rätselhaftes Spiel er im Theaterraum, auf der Bühne, in den Logen, in den nächtlichen Ballsälen, dann in lauschigen Badezimmern oder in eleganten Salons oder auch im Trubel der belebten Straße (Abb. 308) verfolgt. Renoir ist graziöser, weltmännischer als Degas und im Gegensatz zu ihm hat er seine Freude an der leuchtenden Schönheit geschmeidiger Körper, an duftenden Blumen, bemaltem Porzellan, schillernden Seidenstoffen, luxuriösen Toiletten. Sein ganzes Lebenswerk ist eine Huldigung vor der weiblichen Schönheit, die bei ihm freilich nicht mehr in der Gestalt einer griechischen Göttin, sondern als ein kleines Dirnchen von halb unschuldiger Sinnlichkeit auftritt.

311. Kunststudium. Von H. Fantin-Latour.
Nach einer Zeichnung des Künstlers.

Ein Landschafter wieder ist Alfred Sisley (1839—1899), der sich nahe an Monet hielt und wie dieser als ein Analytiker des Freilichts das flimmernde Spiel der Sonne über dem zitternden Laub grüner Büsche und Bäume, über freundlichen Villenhäusern und bunten Gärten, über welligem Wiesengelände und hüpfenden Flußwellen mit unendlicher Zärtlichkeit studierte (Abb. 309). Sisley war dabei in der Farbe oft kräftiger als Monet und operierte viel mit den starken Effekten der Komplementärfarben. Seine ganze Kunst hatte einen männlichen, großen Zug, ein sicheres Stilgefühl. Doch bei aller persönlichen Freiheit der malerischen Umdichtung war er ein treuer Diener der Natur, es steckt unendlich viel ernste Arbeit in seinen Bildern, und es ist durchaus erklärlich, daß die jüngste Generation der französischen Landschafter sich so stark an Sisley gefesselt fühlt. In Moret, nahe bei Paris, wo er ein kleines Landhaus besaß, hatte sich in den neunziger Jahren eine ganze Kolonie festgesetzt, die zu ihm als ihrem Meister emporsieht.

Zwischen Monet und Sisley steht Camille Pissarro (1830—1903), der Patriarch der Impressionisten, der Senior der „École des Batignolles“, deren Mitglieder sich in den sechziger und siebziger Jahren oben auf dem heiligen Berge von Montmartre um Edouard Manet scharten. Unter allen diesen Franzosen ist keiner, dessen Kunst dem deutschen Empfinden näher kommt als Pissarro. Auch er ist in alle Geheimnisse des Lichts und der zitternden

312. Die heilige Genoveva im Gebet.
Von P. Puvis de Chavannes.

Luft der Atmosphäre eingedrungen, aber in seinen Bildern schlummert, unbewußt und tief verhüllt, eine Empfindung, von der sich unsichtbare Fäden zur Seele des Beschauers herüberziehen, ohne daß der Maler absichtlich auf solche Wirkungen hingearbeitet hätte. Pissarro war zuerst von dem lyrischen Subjektivismus Corots beeinflußt; dann von der getragenen Poesie der anderen Fontainebleauer; schließlich von der methodischen Schärfe seiner impressionistischen Freunde. Mehr noch als seine Genossen hat er es geliebt, die Hauptmotive, die er sich wählte, von allen Seiten zu umkreisen, um so auch ihre letzte malerische Ergiebigkeit auszunutzen. So entstand der umfangreiche Zyklus seiner unvergleichlichen Pariser Straßenbilder, vom Boulevard Clichy, vom Boulevard Montmartre, vom Boulevard des Italiens, diese klassischen Muster moderner Städteschilderungen, die den ganzen eigentümlichen Zauber des bedeutenden Weltstadtlebens, mit japanisierendem Kunstgriff von oben her gesehen, meisterhaft zusammenerfassen (Abb. 310). Dann die Serien der Louvrefassaden und der Ansichten von der berühmten Impressionistenkirche: der Kathedrale von Rouen. Weiter die Reihe der Arbeiten, in denen er die Eindrücke aus der Umgebung seines Landhauses in Eragny, unweit von Paris, sammelte; schließlich die Szenen aus Dieppe und Havre, wo der Alte zuletzt das Leben an den Häfen, auf den Märkten, bei den Kirchen studierte. Daneben galt seine Liebe ununterbrochen der Landschaft der Normandie, ihren Bauerngehöften und Gärten, ihren fruchtbaren Ebenen und ihren kleinen Ortschaften. Wie Monet hat auch Pissárro in London geweilt und aus Turners kühner Licht- und Farbenwelt entscheidende Anregungen und Wünsche gesogen, die dann durch Manets mutige Tat zum Leben erweckt wurden.

Auf einem großen Gemälde, das den Titel trägt: „Ein Atelier in Batignolles“, hat Henry Fantin-Latour (1836—1904) die ganze historische Gruppe, Manet in der Mitte vor einer Staffelei sitzend, im Bilde vereinigt (Abb. 302). Fantin-Latour ist auch sonst der erste Porträtmaler dieser klassischen Zeit des Impressionismus gewesen. Er steht vor allem Manets Frühzeit nahe durch den engen Anschluß an Velazquez, dessen kühle Harmonien er mit außerordentlichem Geschmack sich aneignete. Auch die Stilleben Fantin-Latours gehören zum Feinsten, was jene Zeit hervorgebracht hat. Später ist er hauptsächlich zur zeichnenden Kunst

(Abb. 311), namentlich zur Lithographie abgeschwenkt, deren Mittel er zu malerischen Kompositionen von schöner und weicher Helldunkelwirkung benutzte. Er hat mit diesen Blättern, deren figürliches Arrangement wiederum oft auf das französische Rokoko zurückweist, besonders gern die Meister und Werke der Tonkunst gefeiert und sich namentlich um das Interesse für deutsche Musik in Frankreich große Verdienste erworben.

313. Studie. Von A. Roll. Nach der Originalzeichnung des Künstlers.

Um diese Führer scharte sich alsbald ein Kreis kleinerer Talente, deren Amt es gewesen ist, für die Verbreitung der neuen Lehren zu sorgen. Zwei Schülerinnen Manets, Eva Gonzalès (1852—1883), deren herrliches Bildnis, wie schon erwähnt, der Meister gemalt hat, und Berthe Morisot (1851—1895), folgten mit weiblicher Anpassungsfähigkeit den Spuren des Gewaltigen. Zandomeneghi und eine Reihe anderer junger Maler schlossen sich hauptsächlich Manet an. Jules Bastien-Lepage (1848—1884) ward der Vermittler zwischen der eigenwilligen Malerei der maîtres impressionnistes, die sich selbst zu keinen Konzessionen verstanden, und dem Publikum. Er hat mit Geschick, wenn auch ohne persönliche Note, Millets Bauernmalerei und den Pleinairismus der Manet-Schule verbunden und zugleich gemildert, so daß die Menge der Ausstellungsbesucher seine Bilder begriff und sich dabei doch ungeheuer „modern“ vorkommen konnte. Die „Heuernte“ im Luxembourg“ mit dem von der Arbeit ausruhenden Bauernpaar ist der Höhepunkt seines Schaffens, für das ihn der boshafte Witz Degas' mit dem Titel eines „Bouguereau des Naturalismus“ beehrte. Doch während Bastien-Lepage Erfolge errang, blieben die führenden Meister selbst vom Publikum wie von den Käufern zunächst unverstanden, ja, sie wurden aufs heftigste angefeindet. Ihr Kunsthändler Durand-Ruel, der später für seinen Spürsinn und seine Ausdauer reichlich belohnt worden ist, konnte sich kaum halten. Er machte sogar, da er in Paris seine Ware durchaus nicht an den Mann bringen konnte, mit seinen Künstlern einen Eroberungsstreifzug nach England, wo dann die Bilder Turners, schon früher einzelnen von ihnen wohlbekannt, einen starken Eindruck auf die Freunde machten und sie zur letzten Entfaltung ihrer Lichtmalerei ermutigten. Unbekümmert um die Abneigung und die Feindseligkeit des Publikums gingen sie ihren Weg weiter, um den unbegrenzten Reichtum der Natur an schimmernden, schwebenden, unbestimmt schillernden Nuancen, an farbigen Hauptwerten und Neben- und Übergangstönen immer tiefer zu erkennen, mit immer neuen Mitteln der strahlenden Transparenz der Beleuchtung dieses Planeten, dem Weben und Wehen seiner Luftschicht gerecht zu werden.

Der Impressionismus hat vom Augenblick seines ersten Auftretens an die Entwicklung der französischen Malerei bestimmt; und es wird keine Zeit mehr geben, die seine Lehren unbeachtet läßt. Aber auch seine überzeugtesten Verehrer können nicht leugnen, daß er eine Gefahr der Einseitigkeit mit sich bringt. So weit die Möglichkeiten sind, die er seinen Bekennern läßt — was er gibt, beschränkt sich schließlich doch auf die letzte Verfeinerung des farbigen Ausdrucks für einen immerhin begrenzten Kreis künstlerischer Aufgaben. Es war eine Notwendigkeit, in der Zeit der gemalten Novellen und Humoresken das Malerische par excellence mit solcher Unerbittlichkeit wieder zu durchforschen, aus dem Helldunkel zur Sonne emporzutauchen, den modernen Maler so auszurüsten, daß er den neuen Erfahrungen seines Auges mit der Hand zu folgen imstande war. Aber es scheint doch unzweifelhaft, daß das Land der Malerei noch weitere Grenzen hat. Die Sehnsucht, innere Welten mit Mitteln der Farbe sichtbar zu gestalten, wird sich niemals unterdrücken lassen. Die Herrschaft der Linie, der die Fähigkeit innewohnt, die wogende Unruhe der Wirklichkeitserscheinungen zu bändigen, den Raum zu schmücken und zu gliedern, durch andeutenden Umriß das Land der Phantasie vor unsern Blick zu zaubern, läßt sich wohl erschüttern, aber nie völlig stürzen. Der Drang zu rauschenden und leidenschaftlichen Farbensymphonien, die weit über das hinausgehen, was sich im Anschluß an das Studium der Natur erreichen läßt, ist unvertilgbar. So nimmt es nicht wunder, daß zugleich mit den Impressionisten und neben ihnen zwei Künstler in Frankreich auftreten, deren Werke man als eine Reaktion gegen die Bilder Manets und der Seinen auffassen könnte, wenn sie nicht derselben Zeit ihre Entstehung dankten: Puvis de Chavannes und Gustave Moreau.

Der absolut malerischen Farbenkunst des Impressionismus steht die dekorative Linienkunst Pierre Puvis de Chavannes' (1824—1898) fast wie ein feierlicher Protest gegenüber. Dort erscheint der Umriß aller Gestalten und Gegenstände aufgelöst, hier ist er der bestimmende Faktor. Dort war alles darauf gerichtet, die nervöse Unruhe und das bewegte Leben der modernen Zeit im Bilde abzuspiegeln, hier herrscht die entgegengesetzte Tendenz, aus der Unrast der Gegenwart in den arkadischen Frieden einer zeitlosen Schönheitswelt zu entfliehen. In der Farbengebung freilich hat Puvis gezeigt, daß er ein Zeitgenosse der Lichtmaler war. Im Gegensatz zu allen Dekorationskünstlern der früheren Zeit ist über seine großen Gemälde der lichte Schimmer einer zarten und gedämpften Helligkeit gebreitet. Er hat nicht die schweren Farben des Cinquecento und nicht den dekorativen Pomp des siebzehnten Jahrhunderts nachgeahmt, sondern ganz aus Eigenem sich ein stilles, von innen heraus leuchtendes Kolorit geschaffen, eine Skala von feinen grauen, lila, blaßblauen und gelblichen Werten, die ohne starke Kontraste die Teile seiner Kompositionen gleichmäßig auf einen milden Gesamtton stimmt. So hat er seine großen Wandgemälde im Pantheon, in der neuen Sorbonne und im Pariser Rathaus, in den Museen von Amiens und Lyon, von Rouen und Marseille geschaffen, und überall bildete er sich aus den Bedingungen dieser Aufgaben einer raumschmückenden Kunst seinen eigenen und neuen Stil. Die Fresken aus dem Leben der hl. Genoveva für das Pantheon (1876—1898, Abb. 312) sind durchaus von der hellenisierenden Architektur Soufflots bestimmt. Die großen Linien des Tempelbaus, seine gemessenen Wölbungen und Rundungen geben auch Puvis' Bildern das Kompositionsgesetz. In schlanken und feierlichen Vertikalen bauen sie sich auf, Bäume, Gestalten, Bewegungen, Falten der Gewänder richten sich nach diesem Grundgesetz, und doch erscheint nichts streng und finster, sondern die Herbheit der linearen Sprache ist gemildert durch einen idyllischen Frieden. Weitab von allen landläufigen Allegorien schildert Puvis den Segen und den Reichtum einer blühenden Provinz wie der Picardie, gibt er eine Verkörperung der Künste, feiert er die Arbeit des Menschen, das segensvolle Walten der Wissenschaft, entrollt er Visionen aus der Welt der Väter. Er schafft Szenen von einer biblischen, homerischen Stimmung, die im Beschauer

314. Der Tod und der Holzhacker. Von L. Lhermitte.

das befreiende Gefühl eines weiten Raumes auslösen, und die der Künstler doch wohlbedacht, seinem Zweck gehorchend, in der Fläche der geschmückten Wand hält. Zwanglose Gruppen von schaffenden oder ruhenden Männern und Jünglingen, von Frauen und Kindern tauchen auf, von Bewohnern eines seligen Landes, in dem es unsere Kämpfe, unsere Qualen nicht gibt. In paradiesischer Nacktheit oder in Gewänder gehüllt, die keiner Zeit angehören, schreiten sie über weite Wiesen, ergötzen sie sich an Spielen und Gesprächen, tun sie unter früchtebeladenen Bäumen, zwischen traubenreichen Weinstöcken, auf reifendem Felde ihr Tagewerk. Durch höchste Weisheit der Anordnung gewinnt Puvis de Chavannes eine ganz zwanglose und doch nur der reifsten Kunst mögliche Geschlossenheit jedes einzelnen Gemäldes und jeder Gemäldereihe, erreicht er die erhabene Einfachheit und Einheit seiner Stimmungen. Der Anblick dieser Werke trägt uns weit fort von unserer Gegenwart; und doch ist über alle diese Gestalten etwas wie eine innere Trauer gebreitet, ein leises, schwermütiges Sinnen, das sie von den Figuren der Renaissancedekoration durch ganze Welten trennt und unserm Empfinden brüderlich nähert. Die edle Einfalt und stille Größe der Antike ist einen wundersamen Bund mit der Schwermut der modernen Resignation eingegangen.

Nicht minder weit als Puvis de Chavannes ist auf der andern Seite Gustav Moreau (1826—1898) von den Impressionisten entfernt. Wie neben Flaubert, dem Vater des Naturalismus, Baudelaire, der Dichter der „Fleurs du Mal“ auftrat, wie später in Paris ein jüngeres Geschlecht von Literaten, an ihrer Spitze Karl Huysmans, zum Symbolismus abschwenkte und

315. Sonntagspromenade. Von J. F. Raffaelli. Farbige Radierung.

dem „Koloß“ Zola den Krieg erklärte, so strebte auch die bildende Kunst zu einer neuen Phantastik empor, die gesättigt war mit allen Verfeinerungen modernen Empfindens und fernab lag von der Unschuld und der Reinheit Puvis'. Das war die Welt Moreaus. Die Natur konnte ihm nicht geben, was er suchte. Denn sein Kopf war erfüllt von einem seltsamen Gewirr fremdartiger Gestalten aus alten Legenden und Mythologien, die in Märchenkostümen von verschwenderischem Luxus einherschwebten. Moreaus erster Lehrer war Picot, der noch mit dem Klassizismus Davids in Verbindung stand. Aber bestimmenden Einfluß gewann auf ihn dann Chassériau, dessen frühes Ende er in dem Bilde „Die Jugend und der Tod“ ergreifend symbolisierte. Auch Puvis, der Couture-Schüler, stand Chassériau nahe; doch während ihn der lateinische Zug seines Wesens zur epischen Ruhe seiner raumschmückenden Kunst führte, suchte Moreau den Romantismus des Freundes zu einem neuen Rausch zu steigern. Sein Auge verlangte nach dunkelglühenden Farben. Alte Kulturen, die er mit leidenschaftlichem Sammeleifer studierte, mußten dazu helfen, ihm die koloristischen Sensationen zu verschaffen, nach denen er dürstete. Der schwüle Prunk des Orients, die leuchtenden Farben der persischen Kunst, die Mosaiken der Byzantiner, die Pracht des späten Römertums, das alles hat er mit alexandrinischem Eifer durchforscht und in seinen seltsamen Bildern verwertet. In seinen sündhaften Frauen, seinen überschlanken Männer- und Jünglingsgestalten, in dem bunten Gedränge von Gold, Edelsteinen, Brokatstoffen, in der starren Pracht exotischer Landschaften steckt eine sonderbare Lüsternheit, die allem Alltäglichen, ein wenig bewußt, aus dem Wege geht. Man denkt an Huysmans' „A rebours“ bei dieser krank-

haften Sucht, alles das aufzusuchen, was außerhalb des Natürlichen und Normalen liegt. Moreau malte Circe, Kleopatra, Medea, die Sphinx und mit besonderer Liebe Helena und Salome — die ganze Garde des männerverderbenden Weibtums. Die Personifikationen dämonischer Grausamkeit, an denen die Phantasie aller Völker mitgedichtet hat, sind seine Lieblinge. Und ihre erbarmungslose Kühle ist auch auf ihn übergegangen. Es geht kein sinnlicher Rausch von dieser Kunst aus, die ihre dekadenten Elemente so sorgsam, fast pedantisch zusammensucht, man merkt den Artisten. Und man denkt von fern an die kalte Pracht der Verse, durch die sich die deutschen Poeten des Kreises um Stephan George am Ende des Jahrhunderts aus dem Naturalismus zu befreien suchten. Die antiken Sagen von Orpheus, von Hesiod, von Tyrtäus, von Theseus, Herkules, Prometheus, werden von Moreau ihrer Naivität entkleidet, selbst die Personen des Neuen Testaments sind vor seiner hysterischen Phantasie nicht sicher, die mehr für die halberotische Mystik der Wundenanbetung als für die Einfalt der urchristlichen Legende Verständnis hat.

316. Trauer. Originalradierung von P. A. Besnard.

Auf den Schultern aller dieser Meister erhebt sich nun die jüngere Generation der französischen Maler. Der Impressionismus ist dabei die bestimmende Macht, die ihren Einfluß auch da ausübt, wo die Künstler sich von der strengsten Befolgung seiner Prinzipien entfernen, andere Führer wählen oder neue Wege einzuschlagen suchen. Wie bei Bastien-Lepage vermischt sich auch bei einigen Jüngern der Realismus Milletscher und Courbetscher Herkunft mit den neuen Freilichtlehren. So bei Alfred Roll (geb. 1847), dessen Bilder aus dem Bauern- und Proletarierleben der Gegenwart, in ihrer derben Natürlichkeit Seitenstücke zu Zolaschen Romanen (Streik der Bergleute), ebenso wie seine Porträts einen handfesten Realismus mit feinem Empfinden für die Reflexe des hellen Tageslichts verbinden. Seine drallen weiblichen Gestalten, in voller Sonne gesehen, sind Urbilder der Frische und gesunden Kraft (Manda Lamétrie, Luxembourg; Frau mit Stier, Abb. 313); sogar in Schilderungen offizieller Festlichkeiten, die bei uns in Deutschland meist der Mittelmäßigkeit ausgeliefert werden, blieb Roll ein Künstler. So ferner bei Léon Lhermitte (geb. 1844), dessen Bauernmalei nach den ersten glänzenden Würfen von konventionellen Zügen nicht freigeblieben ist, und der auch in seinen Versuchen, phantastische oder religiöse Themata mit der modernen Wirklichkeit zu verbinden (Abb. 314), mit der Farbe oft in Konflikt kam. Reineren Genuß gewähren Lhermittes prachtvolle Zeichnungen. So auch bei Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret (geb. 1852), der mit größerer Wirkung und stärkerem malerischen Können als Lhermitte die moderne Welt mit religiösen Motiven zu durchdringen strebt. Er malt etwa eine Gruppe von Bäuerinnen, oder die Gestalten eines bretonischen Pilgerzuges, die durch ein eigentümliches grünlich-gelbes Licht einen seltsam mystischen Ausdruck erhalten, malt biblische Vorwürfe, bei denen durch eine ähnliche fremdartige Beleuchtung der dargestellte Vorgang seine Realität verliert und ganz als religiöses Symbol erscheint. Seine Dar-

stellung der Jünger in Emmaus und sein Abendmahl gehören zum Besten, was die moderne religiöse Malerei überhaupt hervorgebracht hat. Sie sind auch diejenigen Werke Dagnan-Bouverets, die noch frei sind von der etwas süßlichen Sentimentalität, der er später oft verfiel.

317. Steinsetzer. Von M. Luce.

In ganz persönlicher Art hat Jean-François Raffaelli (geb. 1850) den Impressionismus weiter fortgebildet. Er liebt vor allem die Stadt Paris, ihre Straßen und Plätze, noch mehr aber die Stimmungen der Peripherie, wo die letzten Häuser stehen, Neubauten aus dem Boden ragen und zwischen Gerüsten und Bretterzäunen der Blick in die Ferne frei wird. Raffaelli sucht nicht den ganzen farbigen Gehalt dieser Bilder auszuschöpfen; er arbeitet am liebsten mit einem Minimum von Farbe, begnügt sich mit geistreichen Andeutungen der Situation und setzt in ungemein geschickten Strichen die winzigen Gestalten von Spaziergängern, Arbeitern, plaudernden Soldaten, herumlungernden Bettlern und Vagabunden, oder den schwarzen Fleck eines Wagens, eines Omnibus, einer Karre auf den hellen Grund. Die Japaner haben ihn den Effekt gelehrt, der durch den Gegensatz freier Flächen und kapriziös belebter Ecken entsteht.

318. Das Frühstück. Von J. E. Vuillard.

319. Elsinore. Von Ch. Cazin.

In seiner Farbenenthaltsamkeit ging Raffaelli schließlich so weit, daß ihm die sparsam hingesetzten Töne weniger Pastellstifte oder die Linien der Radiernadel mit ein paar leicht hineingedruckten Farben genügten (Abb. 315). Eine Zeitlang hatte sein Name einen Sensationserfolg gehabt durch die Erfindung der „Raffaellistifte", die in der Tat die Eigenschaften der Öl- und Pastellfarben ganz raffiniert in sich vereinigen, aber schließlich doch nur für die Zwecke des Künstlers selbst recht zu brauchen sind. Den entgegengesetzten Weg ging Paul Albert Besnard (geb. 1849, Abb. 316), der die Malart der Impressionisten koloristisch belebte und in seinen Porträts (Gabrielle Réjane), in seinen weiblichen Akten, in seinen Interieurs, in seinen großen dekorativen Gemälden (in der Ecole de Pharmacie, im Musée des Arts décoratifs und vor allem in der Mairie des ersten Pariser Arrondissements), nicht zuletzt auch in seinen glänzenden Pferdebildern wahre Feuerwerke prächtiger Farben entfaltete. Die buntesten Reflexe des Sonnenlichts auf der feinen Haut einer schönen Frau, auf einem duftigen Blumenbukett, auf einer knisternden Seidentoilette, auf den starken Leibern stampfender Rosse, auf den Phantasiekostümen spanischer Tänzerinnen hält Besnard mit einer Routine fest, die oft wohl etwas Süßliches und Parfümiertes hat, oft aber in ihrem kühnen Gedränge blauer, gelber, grüner, violetter und rosiger Farbenflecke das Spiel des Lichts in seinen Augenblicksreizen brillant wiedergibt. Eine ganze Schar von jüngeren Künstlern hat sich an Besnard angeschlossen, um mit ihm die Zauber des natürlichen und künstlichen Lichts zu erforschen.

Die volle Helligkeit der Sonne auf die Leinwand zu entbieten, ward dann das Ziel der „Neoimpressionisten". Ihr Sinnen war auf die absolute Ergründung des großen Lichtproblems gestellt, dessen Lösung seit hundert Jahren die Sehnsucht der europäischen Malerei ist. Die Neoimpressionisten haben sich zu diesem Zweck eine auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Tüpfeltechnik aufgebaut, die Manets „Komma" konsequent weiter ausbildet, die reinen Farben des Spektrums ungemischt alla prima nebeneinander setzt und dadurch allerdings Effekte von Farbigkeit und Helligkeit hervorbringt, die den auf der Palette gemischten Pigmenten un-

320. Dämmerung. Von René Billotte.

erreichbar sind. Der Führer dieser Gemeinde, die wiederum als eine geschlossene Gruppe auftrat, war Georges Seurat (1860—1891). Zu ihren hervorragendsten Bekennern gehören außerdem Paul Signac (geb. 1863), Edmond Croß, Maximilien Luce (Abb. 317), sowie eine Anzahl belgischer Maler, wie Théo van Rysselberghe (geb. 1862). Sie malten Landschaftsausschnitte, Fernblicke, Stadtszenerien, auch Figurenbilder und sogar Porträts, über denen die sonnendurchtränkte oder von hellen, farbigen Schatten erfüllte Luft in stärkster Lebendigkeit flimmerte und zitterte. Nur daß das Erklügelte ihrer Technik, die Starrheit der pedantisch nebeneinander gesetzten Punkte und winzigen Vierecke fast niemals ganz überwunden wurde. Die Mosaikmethode trat zu sehr als Selbstzweck auf, um als wirklicher Ausdruck malerischen Empfindens gelten zu können. Am weitesten über das Doktrinäre hinaus kam Rysselberghe, namentlich in einigen schönen Gruppenbildnissen. Doch abseits von dem engeren Kreise dieser Systematiker bildete die jüngere Generation die Lehren des Impressionismus auf andere Weise fort. Sie suchte über das Analytische seines Vortrags hinauszukommen und stellte damit bereits den Übergang zu der kommenden neuen Bewegung dar, die inzwischen durch Cézanne und Gauguin vorbereitet war (s. u. 5. Abschn.). Die Mitglieder des Pariser „Herbstsalons", die nunmehr die Führung übernahmen, und unter denen J. E. Vuillard, Pierre Bonnard, Durenne hervorragten, liebten einen bei aller Leichtigkeit der Pinselführung mehr summarischen Vortrag. Sie gelangten so zu einer Geschmacksmalerei von wesentlich dekorativer Haltung, die alle Mittel gesteigerter Verfeinerung beherrschte. Vuillard namentlich, der sonst durch seine reizvollen Innenbilder besonders bekannt geworden ist (Abb. 318), hat in dem Zyklus seiner Wandgemälde für den Prinzen Bibesco in Paris eine ganz neue Art dekorativer Malerei versucht, indem er einen realistischen Vorwurf: Szenen aus dem Leben eines modernen Landhauses, mit außerordentlicher Kunst auf die Töne eines Farbenakkords von gedämpfter Helligkeit komponiert und wie ein Japaner in freier Rhythmik über die Fläche verteilt hat.

321. Johannisnacht in der Bretagne. Von Ch. Cottet.

Auch die malerische Behandlung des Lichtes machte verschiedene Stadien durch. Der Impressionismus war zuerst darauf bedacht, die gedämpfte Beleuchtung des bewölkten Tages in seinem gleichmäßigen Grau zu erforschen, dann ging er zur Wiedergabe des grellen Sonnenlichts und seiner blendenden Reflexe über, dann wieder drängte er zu einer Steigerung der natürlichen Farben in eine sprühende Buntheit. Es konnte nicht ausbleiben, daß nun auch ein Rückschlag erfolgte, daß das geblendete Auge sich aus den Fluten der Helligkeit wieder nach der Ruhe milderer Töne sehnte. Eine ganze Gruppe von Malern folgte dieser Neigung. Jean-Charles Cazin (1841—1901) malte seine Landschaften nicht mehr in der prallen Sonne des Mittags, sondern in den sanften Dämmertönen des Abends, wenn ein feuchter Dunst über die Wiesen steigt und die Konturen von Hügeln, Bäumen, Dorfhäusern verschwimmen. Besonders liebte er die Dünenberge der Nordsee mit ihrer spärlichen Vegetation und ihren verlorenen Fischerhütten, oder andere ganz schlichte landschaftliche Themata, die unter seinen Händen zu Traumphantasien wurden (Abb. 319). Oft hat Cazin diese Bilder mit Figuren aus der Bibel von fast Uhdeschem Charakter belebt, deren Stimmung zu der geheimnisvollen Melancholie des Abends paßt. Eine Hagar etwa sehen wir, die mit ihrem Knaben in öde Einsamkeit verstoßen ward, oder eine büßende Magdalena, die von der Schwermut der Sonnenuntergangsstimmung ergriffen ist, oder das heilige Paar Joseph und Maria, das in der Dämmerung nach Bethlehem wandert — aber es sind Bäuerinnen und Bauern von der französischen Küste, die nur von des Künstlers zärtlicher Liebe in eine höhere Sphäre emporgehoben werden. Diese tiefe Poesie der „heure de Cazin“ hat zahlreiche Anhänger gefunden. An ihrer Spitze steht René Billotte (geb. 1846), der mit seiner Kunst besonders die Umgebung von Paris malt, nicht die Wälder und Gärten, sondern einfache Motive, einen Wiesenhang, einen Steinbruch, einen Kanal, über den die Dämmerung

322. Träumerei. Von E. Aman-Jean.

niedersinkt, während der Mond am Himmel aufsteigt (Abb. 320). Pierre Lagarde (geb. 1854) verbindet in seinen stilisierten Dämmerlandschaften Anregungen von Cazin und Puvis de Chavannes und begegnet sich darin mit René Menard (geb. 1862). Zwischen Cazin und Besnard steht Henri Lerolle (geb. 1848), der in seinen ländlichen Idyllen zugleich an Jules Breton erinnert.

Am weitesten aber von den hellen Fluten des Lichts und der ungemischten Farben entfernte sich Eugène Carrière (1849—1906), der zeitlebens ein heimlicher Romantiker und Rembrandtabkömmling blieb, ein Maler tiefer Schatten und gedämpfter Beleuchtungen. Wie der Meister der Nachtwache beschwor auch Carrière aus dunklem Chaos die Seelen der Menschen, die er porträtierte. Wie durch einen Nebel schimmern ihre Gesichter, ihre blassen Hände. Eine verhaltene Trauer ist über diese Bilder gebreitet, ein mystisches Ahnen vom Aufgehen der Individuen in das All. In der verschleierten Behandlung ihrer Formen wirken seine Gestalten kaum mehr körperlich. Nicht mehr als Spiegelungen von Menschen des Alltags, sondern als Übertragungen in eine geheimnisvolle Sphäre. Am stärksten ward dieser Eindruck, wenn der Künstler das Madonnenthema der Mutter mit ihrem Kinde wählte, das er immer wieder umworben hat. Das innige Familienleben, das er mit den Seinen führte, war für ihn eine Fundgrube intimster und reizvollster Motive. Auch hier ist alles in zarte Dämmerung getaucht. Aber aus der Hülle wallender Nebel lösen sich menschliche Abbilder von tiefster und feinster Charakteristik. So hat Carrière auch seine Porträts, von Daudet, von Verlaine, von Geffroy, von Edmond de Goncourt, von Roger Marx gemalt, die uns das Beste und Letzte über diese Männer sagen. Einmal hat er sich auch an ein Werk großen Formats gewagt: in dem Bilde der lauschenden Zuschauermenge, die im verdunkelten Theaterraum nur durch mattes Rampenlicht von unten her beleuchtet wird. Mit einem großen Zuge, der an Daumier erinnert, ist das Ganze

323. Der Gesang. Von M. Denis.

zusammengefaßt, daß wir nicht mehr die einzelnen Köpfe der Zuschauer sehen, sondern das Antlitz der Masse, die von gleichen Empfindungen durchströmt wird. Ganz folgerichtig griff Carrière gern zur Lithographie, die seiner Kunst, Helligkeiten aus braunschwarzen Schatten leuchten zu lassen, unmittelbar entgegenkam.

Dunklere Farbenakkorde bevorzugt auch eine jüngere Malergruppe, die im Gegensatz zu dem reinen Artistentum wieder auf eine stimmungsmäßige Schilderung des Volkslebens ausgeht und dabei besonders gern in der Bretagne ihre Motive holt, in der ernsten Landschaft dieser

324. Das Erwachen. Von J. E. Blanche. Sammlung Knorr.

frommen Provinz, bei ihren Bauern, die die bunte Volkstracht nicht ablegen, bei ihren Fischern, die weit aufs Meer hinausziehen. Charles Cottet (geb. 1863) hat in einem Triptychon von ergreifender Stimmung den „Abschied der Islandfahrer" gemalt, dessen Mittelbild die Feierlichkeit und die symmetrische Komposition von Lionardos Abendmahl auf ein modernes Bauernthema überträgt. Auch Cottet hatte früher der analytischen Lichtmalerei gehuldigt. Nun liebt er nur noch eine breite, flächige, dekorative Manier, das Licht der Dämmerung und matte, ruhige Farben. Die Figuren seiner Bretonen sind mit den Bauern der Normandie aus Millets Bildern verwandt, sie teilen mit ihnen das Biblisch-Typische, doch tritt ein reicheres malerisches Leben an die Stelle der Milletschen Plastik (Abb. 321). Lucien Simon (geb. 1854) ist Cottets gehaltenem Ernst gegenüber von lebhafterem Temperament. In den Bildern des Dorfzirkus in der Bretagne oder der Prozession hat er mit seinen weichen und gedämpften Farben fesselnde Themata ohne Furcht vor dem schrecklichen Vorwurf einer „literarischen" Malerei behandelt.

Ein wenig farbig aufgehellt erscheinen die Carrièreschen Nebelschleier bei Edmond Aman-Jean (geb. 1860), der am liebsten die Köpfe und Gestalten schlanker, blasser Frauen und Mädchen (Abb. 322), oft in der gedämpften Buntheit eines duftigen Märchenwaldes, malt. Aman-Jean läßt deutlich den Einfluß des englischen Ästhetizismus erkennen, der auf die dekorative Malerei der jüngeren Franzosen vielfach gewirkt hat. Diese Einflüsse, verbunden mit einer katholischen Mystik mehr romanischen Gepräges, zeigten sich am seltensten in der Kunst der wunderlichen Maler vom „Rosenkreuzorden", der im Anfang der neunziger Jahre in Paris Aufsehen erregte, und in dessen Mittelpunkt der Moreau-Schüler Ary Renan (1858—1902), der Sohn Ernest Renans und Enkels Ary Scheffers, stand. Eine rechte Mischung von französischen und englischen Anregungen ist ferner Henri Martin (geb. 1860), der die flimmernde Strichelmalerei der Neoimpressionisten, die duftigen Verschleierungen Aman-Jeans, den Symbolismus der Präraffaeliten und den Vertikalstil Puvis de Chavannes' eigenartig miteinander vermischt. Auch sonst treffen wir Spuren des Einflusses, den Puvis ausgeübt hat. Bei Maurice Denis (geb. 1870) sucht herbe Linienrhythmik mit neuromantischer Frömmigkeit und modernem Farbensinn eine merkwürdige Verbindung einzugehen (Abb. 323). Die preziöse Steifheit seiner Christkindszenen hat etwas Affektiertes, aber die Zartheit und der gedämpfte Schimmer des rötlich leuchtenden Lichts, das er darüber breitet, tauchen sie in eine Märchenatmosphäre, die bei aller Absichtlichkeit doch fast wieder naiv wirken. Ferdinand Humbert (geb. 1842) hat in seinen Pantheonbildern Puvis unmittelbar nachgeeifert. Die ältere Art der dekorativen Malerei klingt noch in Ferdinand Cormon (geb. 1845), der namentlich mit seinen Szenen aus dem Leben der Urzeit (Kain, Rückkehr von der Bärenjagd, Wandgemälde im Naturhistorischen Museum) Aufsehen erregt

325. Des Künstlers Söhne. Von Benjamin-Constant.

hat, und in Raphaël Collin (geb. 1860) an, bei dem das Traditionelle sich mit einer zarteren Lichtmalerei verbindet (Dekorationen im Foyer der Komischen Oper).

Humbert ist auch ein vortrefflicher Porträtist, dessen Spezialität graziöse und elegante Frauen sind, meist gegen den Hintergrund grüner Büsche oder leuchtender Blumen gestellt. Jacques Emile Blanche (geb. 1861) übertrifft ihn noch in der Flottheit des Arrangements und in der delikaten, wiederum von englischem Geschmack beeinflußten Malerei, mit der er die vornehmen Frauen des modernen Paris verewigt (Abb. 324). Paul Helleu aber (geb. 1859) liebt den Typus der amerikanisierten jungen Pariserin, deren schlanke Silhouette er auch gern in seinen Radierungen festhält, und folgt ihr auf den Sportplatz und die elegante Segeljacht. Neben den Porträtisten der Frauen stehen die der Männer. C. A. E. Carolus-Duran (1838—1917), den später das Übermaß der Aufträge oft zu glatter Routine verleitete, hat in seiner Frühzeit Bilder von großer Kraft gemalt, naturalistische Szenen und Frauenakte in der Art Courbets, auch feine Bildnisse, die geistreiche Charakteristik mit solider Mache vereinigten. Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845—1902) verdanken wir neben dem schönen Doppelbildnis seiner Söhne (Abb. 325), deren Köpfe aus weichem Dunkel aufleuchten, eine lange Reihe Porträts der bedeutendsten Zeitgenossen.

Bei allen diesen Künstlern kreuzen sich die Einflüsse der großen Anreger in vielfachen Wandlungen. Natur und Phantastik, Wirklichkeitsabbild und Stilisierung, das Ideal und das Leben, der helle Tag und die Träumerei des Abends lösen einander ab. Gaston Latouche (1854—1913) hat von Monet wie von Besnard gelernt und entfaltet in seinen Schilderungen von Bällen und Maskeraden, in seinen Darstellungen ländlicher Motive, in seinen pikanten Park-

szenerien blendende Lichterspiele. Le Sidaner (geb. 1862) liebt die stillen, alten Straßen, die verlassenen Wege und schweigsamen, menschenleeren Gärtchen. Etienne Dinet (geb. 1861) ist der moderne Prophet des Orients und seiner Licht- und Farbenherrlichkeit, die neben ihm Alexandre Lunois, der ausgezeichnete Lithograph, und Georges d'Espagnat in kühnen Impressionen feiern. Etwas von dem derben Temperament und realistischen Sinn Rolls steckt im Henry Gervex (geb. 1852, Abb. 326). Die moderne Schlachtenmalerei endlich findet ihre Spitze in Aimé Morot (geb. 1850), der das Gewühl kämpfender Massen, den Elan heranstürmender Reiter als malerische Schauspiele von Kraft und Lebendigkeit schildert.

326. Vor der Operation. Von H. Gervex.

327. Gefilde der Seligen. Von Arnold Böcklin. Berlin, Nationalgalerie.

2. Die Malerei in Deutschland.

Wir haben die deutsche Malerei zu einer Zeit verlassen, wo es um ihr Schicksal recht trübe aussah. Die hoffnungsvollen Keime vom Anfang und von der Mitte des Jahrhunderts waren nicht aufgeblüht, und die „große Kunst" der Historienbilder hatte mit ihrem Nebenschößling, der Genremalerei, das ganze Niveau der Produktion herabgedrückt. Es ist bezeichnend für das Wesen der deutschen Kunst, daß die ersten großen Persönlichkeiten, die aus diesen Niederungen wieder zur Höhe emporführten, sich in ihren Tendenzen von den französischen Reformatoren und Revolutionären durchaus unterschieden. Die Namen Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées lassen uns sofort an andere Dinge denken als an eine Eroberung der modernen Wirklichkeit oder an eine Malerei, die lediglich die Verfeinerung und Ausbildung des Farbengeschmacks zum Ziel hat. Was diese Meister suchten, war eine Kunst, die in großen und machtvollen Raumwirkungen einer tiefen Sehnsucht der Seele Erfüllung bringen, die aus dem Alltag in ferne Schönheitswelten führen, in bedeutenden Linien und klangvollen Farbenakkorden das Gefühl des Beschauers im Innersten wecken sollte. Mit französischem Maßstabe gemessen wären alle drei keine Pfadfinder der „Malerei" im engeren Sinne, obschon sie auch nach dieser Richtung hin Bedeutendes geleistet haben. Ihr Ziel war: innere Welten lebendig zu machen, Empfindungen durch bildliche Darstellung aufzurütteln und abzuspiegeln, das Lebensbewußtsein der Zeitgenossen machtvoll zu steigern. Was sie auf diesem Wege schufen, ist weniger und mehr, als die Franzosen uns gegeben haben. Sie liefern die deutsche Ergänzung dazu, und gerade mit ihren Schwächen und Unvollkommenheiten lieben wir sie.

Arnold Böcklin (1827—1901) hat aus seiner Abneigung gegen den Pleinairismus und Impressionismus niemals ein Hehl gemacht. Einem seiner Schüler gegenüber, die später ihre Erinnerung an den Meister und ihre Tagebücher aus der Zeit des Verkehrs mit ihm herausgaben, hat Böcklin einmal gesagt, die Franzosen suchten „den Menschen in der Luft darzustellen", er selbst „den Menschen im Raum". Es ist kein Zweifel, daß das Festhalten an

328. Die Toteninsel. Von A. Böcklin. Leipzig, Museum.

diesem Dogma, wie er es auffaßte, ihn verhindert hat, sein Farbenempfinden in der Linie auszugestalten, auf der es sich in seiner Jugend bewegte. In seiner Frühzeit, als der junge Baseler aus dem Düsseldorfer Atelier Schirmers über Belgien und Paris im Jahre 1850 zuerst nach Rom kam, hat er einen malerischen Geschmack an den Tag gelegt, der die höchsten Erwartungen wecken mußte. Die Waldinterieurs dieser Zeit mit ihren geheimnisvollen Schatten, die groß gesehenen Landschaftsausschnitte mit ihren Felsenschluchten, rauschenden Bäumen und ziehenden Wolken, dazwischen die kleinen Figuren seiner Menschen und Götter, die von matten oder leuch-

329. Tanne im Schnee. Zeichnung von A. Böcklin. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.

tenden goldenen Lichtern überglänzt sind, haben eine Wärme und Tiefe des Kolorits, die später immer seltener werden. Es wäre eine falsche Ehrfurcht vor Böcklins Genie, wollte man leugnen, daß er in den folgenden Jahrzehnten oft genug zu einer glatten und harten, sogar süßlichen und porzellanigen Farbe gekommen ist, die manche seiner Werke in der Schwarz-Weiß-Reproduktion, da alles auf den Gegensatz von Linie und Fläche, von Licht und Schatten beschränkt wird, reiner genießen läßt als im Original. Die malerische Rückwärtsentwicklung, die man bei Menzel antrifft, und die leider charakteristisch bleibt für die meisten großen Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts, ist auch hier zu bemerken. Indessen diese offenkundigen Fehler Böcklins, die niemand bestreiten wird, kommen kaum in Betracht gegen den unvergänglichen Besitz, den seine Werke für uns bilden. Vielleicht hat jene Härte und Buntheit der Farbe, in die eine Neigung zu starken koloristischen Kontrasten den Meister oft unversehens hineintrieb, seine ursprünglich verhöhnten Bilder dem Verständnis des großen Publikums später so nahe gebracht, daß die Böcklin-Begeisterung um die Jahrhundertwende entstehen konnte — und eine Reaktion folgen mußte. Aber die ungeheuere Wirkung, die er auf die Besten seiner Zeit ausgeübt hat, beruht auf den grandiösen positiven Eigenschaften seiner schöpferischen Phantasie.

330. Iphigenie. Von A. Feuerbach.
Erste Ausführung (1862). Museum zu Darmstadt.

Pan, der Wald- und Erdengott der Alten, ist wie eine Verkörperung der aus Phantastischem und Irdischem gemischten Kunst Böcklins. Der Schweizer Meister hat uns wie kein anderer Künstler des Jahrhunderts die Liebe zur Herrlichkeit der Natur gelehrt, die er empfand. Aber seinem Sinn genügte nicht ein schlichtes Lied auf ihre keusche Schönheit. Er brauchte rauschende Hymnen, um ihre Pracht zu verkünden. Das Streben zu diesem Ziel bestimmte Böcklins Entwicklung. Auf seine erste Epoche, die ihn in der Hauptsache als einen romantischen Landschafter zeigt, folgt eine zweite, in der die Figuren, früher fast als eine Staffage in das Bild hineingesetzt, deutlicher hervortreten, bis in der Hauptperiode, deren Mittelpunkt die elf großen Florentiner Jahre von 1874 bis 1885 bilden, die menschliche Gestalt das Naturbild ganz beherrscht. Die Tendenz, die ihn leitet, ist eine immer schärfere Herausarbeitung entscheidender Linien und Formen. Die Art, wie in der ersten Periode die Konturen der Bäume und Wolken mit großem Griff gepackt sind, deutet schon darauf hin; dann wendet er sich immer entschiedener diesen großen Raumwirkungen zu, die das Geschehene aus tiefem Schauen heraus ins Bedeutende steigern. Nun streift er das Zufällige, das jede Einzelerscheinung in sich birgt, mit souveräner Verachtung ab.

331. Hafis in der Schenke. Von A. Feuerbach. Mannheim, Privatbesitz.

332. Handzeichnung. Von A. Feuerbach.

333. Titanensturz. Von A. Feuerbach.
Deckengemälde in der Aula der Akademie der bildenden Künste zu Wien.

334. Anselm Feuerbach. Selbstbildnis (1852). Karlsruhe, Kunsthalle.

und sucht das Elementare, das in ihr steckt. So wird jede seiner Landschaften etwas Großartiges, Feierliches. Nicht von außen trägt Böcklin diese stilisierenden Gesetze in die Natur hinein, sondern er entwickelt sie aus dem Kern ihres Wesens; das unterscheidet ihn von der heroischen Stillandschaft der Koch und Rottmann. Die Pracht Italiens bot auch ihm willkommensten Anhalt zu solchen Steigerungen. Immer wieder zog es den Schweizer, der auf der Grenze germanischer und romanischer Kultur geboren war, nach dem Süden. In jene Zeit des ersten römischen Aufenthalts, der bis 1856 dauerte, fällt auch die Heirat Böcklins mit einer Tochter des Latinerstamms, die als Symbol gelten mag für die Vereinigung deutschen und italienischen Wesens in ihm. 1862—1866 ist er wieder in Rom. Später wird Florenz seine Lieblingsstadt. Dazwischen wandert er in Deutschland umher, kommt nach München, wo die Bekanntschaft mit dem Grafen Schack ihn zuerst aus der Misere seiner Jugend befreit, nach Hannover, wo er beim Konsul Wedekind die Wandbilder vom Leben des Feuers malt (jetzt in Berlin), in denen so viele der späteren Motive anklingen, kommt nach Weimar, wo er wenige Jahre an der neugegründeten Akademie als Lehrer wirkt, nach Basel, wo er die Fresken im Museum malt, schließlich, im Jahre 1885, noch einmal in die schweizerische Heimat nach Zürich, wo er Gottfried Keller nahe tritt. 1893 geht Böcklin dann zum zweitenmal nach Florenz, wo er in San Domenico auf dem Bergwege nach Fiesole die Zuflucht seines Alters findet. Die großen Linien und die klare Luft der italienischen Landschaft mußten seinen Neigungen entgegenkommen. Stellte er die dunklen Silhouetten kahler Felsen oder ragender Zypressen gegen den helleuchtenden Abendhimmel, so wuchsen sie noch höher empor, düsterer noch wurde das Grün der Bäume, das Braun der Felsen, blendender dagegen die Luft, weiter und gewaltiger der Raum zwischen den Dingen und dem fernen Horizont; jeder Zug war potenziert, alles ward ausdrucksvoller. Und Böcklin steigerte nun auch durch die Farbe. In jener mittleren Epoche schreitet er vom Helldunkel der Frühzeit zu einer auffallenden Helligkeit vor, die von fern her durch die pleinairistischen Bestrebungen der Zeit beeinflußt worden sein mag. Aber immer selbstherrlicher tritt er den Farben der Natur gegenüber; er wählt, scheidet aus und multipliziert die Glut und Leuchtkraft der Lokalwerte. Denn alles soll dem einen Zweck dienen: eine bestimmte Empfindung mit intensiver Kraft im Beschauer auszulösen. Unter seinen Händen wachsen die Kräfte der Palette. Das Helle wird leuchtender, das Dunkle voller und tiefer, in ungebrochenem Glanz erklingen rote, blaue, grüne, gelbe Flächen, wie sie die Wirklichkeit nicht kennt. Allenthalben ein Steigen, ein Wachsen; es ist der Natur innerstes Wesen und ist doch wieder nicht Natur. In straffer Konzentration schließen sich die Elemente des Bildes zusammen. Landschaft und lebende Geschöpfe verschmelzen zu einer Einheit, die Gestalten werden der letzte Ausdruck der Stimmung, der der Naturausschnitt dient, eine knappere Zusammenfassung alles dessen, was er in breiterer Ausführung vorträgt. Böcklins Poetenauge sah mit der mythenbildenden Kraft der Antike in die Welt. Empfindungen und Erfahrungen seines Herzens wandeln sich und spiegeln sich in märchenhaften Bildern. Der Jubel des Schaffenden

Arnold Böcklin: Im Spiel der Wellen.

München, Neue Pinakothek.

tönt wieder aus den heiteren Lenzbildern, in denen die toskanische Ebene mit bunten Blumen übersät und von musizierenden Frauen und Kindern bevölkert wird, aus den Hymnen auf die reife Pracht des Sommers, in der die Landschaft sich in ein Gefilde der Seligen wandelt (Abb. 327). Nichts bringt uns das Gefühl des Umsonst, des Vergeblichen, das wir schließlich voll Resignation als das Ergebnis unseres Erdewallens erkennen, so nahe wie die Wellen, die vor der Villa am Meer unaufhörlich ans Ufer rollen, heranströmen und wieder zurückgleiten, Symbole des Ewigen und zugleich Wahrzeichen des Zwecklosen. Der Weg über die schaurige Einsamkeit eines Alpengipfels läßt die Vision der Cimbernschlacht in ihm aufsteigen; wilde barbarische Gesellen jagen zum mörderischen Kampfe heran, rasen über eine Brücke und waten durch das kalte Wasser des Flusses, voll leidenschaftlicher Mordgier und wahnwitziger Todesverachtung. Verfallene Villen werden zu römischen Osterien, wo bacchantische Gelage gefeiert werden. In den Wäldern schlummern Nymphen, von Faunen belauscht, und da, wo die Schatten am tiefsten werden, knien Priester und opfern geheimnisvollen Gottheiten. Die Fluten des Meeres teilen sich, und gleißende Nixen mit glänzend weißen Leibern, weinrote Wasserzentauren, lüsterne Tritonen, märchenhafte Seeungeheuer tauchen empor (Tafel XI). Und als der lange der Heimat Entfremdete in Zürich wieder schweizerischen Boden betritt, malt er das Bild des heimkehrenden Landsknechts, der im Abenddämmer auf dem Brunnenrand sitzt und still die Häuser des väterlichen Dorfes betrachtet, bevor er zu ihnen herabsteigt. In großen Linien sind diese Szenen

335. Wagenrennen. Rötelskizze von H. v. Marées.

336. Jünglinge unter Orangenbäumen. Von H. v. Marées. Galerie Schleißheim bei München.

aufgebaut; ausdrucksvolle Kontraste von Vertikalen und Horizontalen erhöhen die Wirkung. Die Nähe der italienischen Kunst drängt Böcklin immer mehr zu wohlabgewogenen symmetrischen Kompositionen, zu einer Betonung der Bildmitte. Der hochaufschießende Springbrunnen zwischen den Göttinnen der Poesie und Malerei, in denen er die beiden Teile seines Wesens versinnbildlichte, schneidet das Gemälde in zwei gleiche Hälften. Die Figur der schaumgeborenen Venus erfüllt das gleiche Amt. Das Felseneiland der Toteninsel (Abb. 328), ganz auf die Wirkung feierlicher Vertikalen gestellt, ist genau in die Mitte der Leinwand hineinkomponiert, als seien die Wassermassen zwischen Felsen und Bildrand rechts und links mit der Wage gegeneinander ausgeglichen. Wenn der bocksfüßige Pan ein Abendlied auf der Flöte spielt und die Dryaden heranschleichen, um ihm zu lauschen, so neigen sich die Linien der Gestalt des Gottes und der Bäume, gegen die sich die Waldnymphen träumerisch lehnen, im Zentrum der Bildfläche einander zu.

Unablässig war Böcklin bemüht, in seinen Werken die letzte Ausdrucksmöglichkeit zu erreichen. Wie ein Gelehrter hat er alte Rezeptbücher durchstudiert, wie ein Alchymist in seinem Atelier die Farben sich selbst gerieben und gemischt, um die reinste Leuchtkraft zu gewinnen. Bewußt wird mit Kontrasten gearbeitet, werden Helligkeits- und Dunkelheitsmassen, etwa das schimmernde Weiß eines nackten Frauenkörpers und der braunbehaarte Leib eines zottigen Fauns, in Gegensatz zueinander gebracht, wird das Auge von der Szene des Vordergrundes durch allerlei Mittel, oft durch den geschlängelten Lauf eines Flusses oder Baches, in den Hintergrund geführt und damit die Raumillusion erhöht. Der höchste Wert aber wird auf die Einheit des Bildausdrucks gelegt. Böcklin erzieht sich darum bewußt zu einer Unabhängigkeit von der Natur. „Das ewige Naturstudienarbeiten führt zu nichts,“ hat er einmal gesagt. Seine Studienfahrten beschränkten sich darauf, daß er Eindrücke sammelte, die er dann aus der Erinnerung verwertete (Abb. 329). Nur so ließ sich die fortreißende Kraft seiner Werke erreichen, wenngleich es eben diese Selbstherrlichkeit war, die ihn oft auch zu Fehlern und Härten führte. Wir fühlen, daß unser tiefstes Naturempfinden durch Böcklins Personifikationen sichtbar gemacht worden ist, und wir fühlen, daß es aus dem Geiste unseres deutschen Wesens heraus geschah. Italien ist fast

ausschließlich der Schauplatz von Böcklins Werken, aber es sind südliche Striche, mit dem Auge eines Germanen gesehen, mit der Kunst eines nordischen Balladendichters beschrieben. Kein Römer und kein Italiener hat je sein Vaterland so betrachtet. Es ist eine urtümliche Kraft in dieser Art, die Antike wieder heraufzubeschwören, eine unverwüstliche Barbarengesundheit, deren Sinnlichkeit nicht raffiniert, sondern derb und zugreifend, deren Humor nicht fein behutsam ist, sondern lieber mit Keulen dreinschlägt. Wohl hat man bei Böcklin zwischen den großen Würfen und dem Mißlungenen zu scheiden. Aber es bleibt das Lebenswerk eines Meisters, der auf neuen Wegen eine Kunst festlicher Wirkungen begründet hat.

337. Italienische Landschaft. Von H. Franz-Dreber.

Italien, in dem Böcklins Kräfte entbunden wurden, ist auch Feuerbach und Marées eine zweite Heimat geworden. Anselm Feuerbach (1829 bis 1880) gehört wie Rethel zu den Großen der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, die bis zu ihrem Ende mit dem Unverstand der Menge zu ringen hatten, im Kampfe mit dem widrigen Geschick dem Moloch der neuen Kultur, der Nervosität, zum Opfer fielen, früh verbittert und zerrüttet starben und erst lange nach ihrem Tode die Anerkennung und den Ruhm fanden, nach dem sie im Leben vergebens dürsteten. Feuerbach stand mitten im Kampfe zwischen den romantischen, gegenwartfeindlichen, und den modernen, gegenwartfrohen Kräften. Sehnsucht nach Schönheit ist das Motto seines Lebens gewesen, und an dem unlösbaren Problem, einen Ausgleich

338. Hexensabbat. Von A. Welti.

339. Der Trinker. Radierung von W. Leibl.

zu finden zwischen dieser Sehnsucht und der Wirklichkeit, ist er zugrunde gegangen. Auch Feuerbach war in Paris, um das malerische Handwerk zu lernen, doch von dem bunten Farbengeschmack der Historienmaler wandte er sich mehr dem Nachklassizismus zu, den Ingres gepredigt hatte, und dem auch sein Lehrer Couture nicht fern stand. Aber Ruhe fand der Unstete erst in Italien. „In Venedig," so schreibt er, „verkündigt sich das Morgengrauen, in Florenz brach die Morgenröte an, in Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwanderung nennen kann — eine Offenbarung." Ein einsamer Grübler, eine zart empfindende Seele suchte hier die freie Heiterkeit der Antike. Ein Meister des Fragments, der Skizze, des Aphorismus — das große Korpus seines schriftlichen Nachlasses, das Allgeyer herausgab, vergönnt uns einen Einblick in die Zerrissenheit seines Wesens — suchte die Klarheit und Geschlossenheit der alten Kunst. In seinen Bildern ruht etwas wie Trauer, eine Klage um die unwiederbringlich verlorene Unbefangenheit. Als Feuerbach nach Italien kam (1855), studierte er mit besonderem Eifer die Venezianer, deren tiefes und sattes Kolorit sich bald neben den lebhaften Farben der Franzosen in seinen Bildern bemerkbar macht; die Kinderbilder der nächsten Jahre und noch das Fragment gebliebene „Konzert" halten die Erinnerungen an Venedig auch weiterhin fest. Romantische Stoffe waren es hauptsächlich, denen er sich zuerst zuwandte; die Bilder aus dem Leben Dantes und Petrarcas, der Tod des Pietro Aretino, der Entwurf zum Hamlet, die Versuchung des heiligen Antonius, Hafis in der Schenke (Abb. 331) entstanden in den fünfziger Jahren, zum Teil schon in Paris und während des Aufenthalts in Karlsruhe. Allmählich aber weichen die leuchtenden Töne einem zarten, gedämpften Blaugrau, das nach und nach alle Malereien Feuerbachs beherrscht. Und in Rom wendet er sich ganz der Antike zu (Abb. 332). Nicht zufällig wählte er sich so gern aus der hellenischen Sage die Mythen der Medea und der Iphigenie (Abb. 330). Sein Herz war von Leidenschaften zerrissen wie das Herz Medeens, und wie Iphigenie fühlte er sich an ein fernes, fremdes Gestade verbannt, auch er stand am Ufer, „das Land der Griechen mit der Seele suchend". Doch was er gab, war Griechentum, gesehen durch das Medium modernen Empfindens. Die zurückhaltende Farbenstimmung seiner Kompositionen, das melancholische Halbdunkel, das den Ausdruck der Trauer, der Müdigkeit verstärkt, der trübe nordische Himmel, der Landschaft wie Menschen in ein ernstes Grau hüllt, das alles hebt auch seine Darstellungen antiker Stoffe, selbst die bewegteren und dramatischeren Szenen, wie das Gastmahl des Plato, die Amazonenschlacht, den Titanensturz (Abb. 333), zu persönlichen Bekenntnissen empor. Daneben steht die Reihe von Feuerbachs Bildnissen, unter denen die Bilder der Nanna, der römischen Schustersfrau, die sein Modell war und deren majestätische Schönheit Jahre hindurch seine Werke beherrschte, dann seine Selbstporträts (Abb. 334) und das wundervolle Bildnis der Stiefmutter die erste Stelle einnehmen, Menschenschilderungen

340. Die Dorfpolitiker. Von W. Leibl. Berlin, Sammlung Arnhold.

von höchster Einfachheit und Größe der Anschauung. Doch alle seine Mühe, eine monumentale Kunst zu schaffen, die ihre Wirkungen in dem edlen Rhythmus ruhiger Linien, in dem sanften Klang stiller Farben sucht, fand kein Echo. 1873 ward Feuerbach nach Wien berufen, wo die schlichte Vornehmheit seiner Kunst gegen den lauten Prunk des Makartschen Farbenrausches nicht aufkommen konnte. Die Enttäuschungen, die er hier erlebte, ließen ihn wieder nach Italien fliehen und führten ihn bald der Verzweiflung und dem Tode in die Arme.

Auch Hans von Marées (1837—1887) hat sich in inneren Kämpfen verzehrt, um früh als ein gebrochener Mann aus seiner Laufbahn gerissen zu werden. Ihn verbindet mit Feuerbach und Böcklin das Streben nach einer großen monumentalen Raumkunst, die er im Grunde reiner faßte als jene beiden, und die tiefe Liebe zur Antike. Doch es war ihm nicht gegönnt, auch nur in wenigen Werken das, was er ersehnte, voll auszusprechen. Marées' ganzes Schaffen ist ein großes Fragment geblieben. Noch stärker als bei Böcklin war bei ihm die Neigung ausgeprägt, seine Darstellungen ganz auf Linie, Umriß und Komposition, auf die Kontraste von Horizontalen und Vertikalen aufzubauen. Von der Natur viel mehr zum Bildhauer bestimmt — und tatsächlich ist Marées' größte Tat der überwiegende Einfluß auf einen jüngeren Bildhauerkreis gewesen —, treibt ihn sein Schicksal zur Malerei. Zeichnungen in Bleistift und Rötel, die wie Vorarbeiten eines Plastikers zu Reliefentwürfen anmuten, haben eine Größe und einen Schwung des Linienausdrucks, der an die gewaltigsten Meister der Renaissance denken läßt (Abb. 335). Mit der Ölfarbe aber hat sich Marées weidlich gequält; niemals ist es ihm ganz gelungen, seiner malerischen Sehnsucht wirklich Gestalt zu geben, obschon man überall ein starkes Talent für mächtige, mystisch-dunkle koloristische Akkorde, für breit vorgetragene Lichtwirkungen, für dekorative Farbenverteilung findet. Dies merkwürdige

341. Drei Frauen in der Kirche. Von W. Leibl.
Hamburg, Kunsthalle.

Ringen eines genialen Menschen mit den Mitteln der künstlerischen Technik, ein echt deutscher Kampf, hat etwas Ergreifendes. Und man ist angesichts der Werke von Marées fast versucht, dem gefährlichen Spruch Recht zu geben, der da sagt: Das Können ist nichts, das Wollen ist alles. Nur in den souverän gemalten, in der farbigen Anlage wie in der Charakteristik gleich eindrucksvollen Porträts der sechziger Jahre, etwa in seinem Selbstbildnis oder in einem Doppelporträt, das ihn mit Lenbach zusammenzeigt, gelangt Marées zu der ersehnten völligen Geschlossenheit des Ausdrucks. Die späteren Kompositionen, in denen seine tiefste Sehnsucht sich spiegelt, sind ganz auf die Sichtbarmachung großer Raumvorstellungen gerichtet. Es sind Freskomalereien auf Leinwand übertragen, in denen der Künstler mit vollem Bewußtsein die Lehren der Antike und der Renaissance mit modernem Geist durchdringen wollte. Doch was Puvis de Chavannes in Frankreich gelang, blieb Marées in Deutschland versagt. In mühsamen, schweren Farben sind diese Bilder gemalt, zuerst biblische Stoffe, die in heidnische Legenden umgedeutet sind, wie der heilige Martin und der heilige Georg, dann griechische Mythen, wie der Raub der Helena, das Urteil des Paris, die schon zu der letzten Gruppe seiner Gemälde herüberführen, in denen nur nackte menschliche Gestalten erscheinen, die nichts bedeuten und vorstellen wollen als eben die schönen Körper vollendet gebildeter Menschen in einer idealen Landschaft, als helle, weich modellierte Flächen gegen dunkelnden Grund (Abb. 336). Jünglinge und Frauen, die ähnlich wie bei Puvis zwanglos gruppiert sind, unter früchtebeladenen Bäumen stehen, still zusammen sitzen, ohne das Wort aneinander zu richten, oder auf ungezäunten Rossen sich tummeln. Es sind Träumereien aus einer phantastischen Schönheitswelt, feierliche, dem Alltag entrückte Kompositionen. Immer schwebt der dekorative Zweck vor: einen Saal, eine Halle, einen festlichen Raum zu schmücken. Nirgends ein aufgeregtes Spiel, überall würdige Ruhe, Gemessenheit. In dieser Welt des Marées haben nur die Forderungen einer hohen,

stolzen Schönheit Geltung, leben nur die großen Gesetze einfacher Stellungen, Bewegungen, Gesten, die mit den Linien des landwirtschaftlichen Hindergrundes kontrastieren. Und ähnlich wie Puvis und Böcklin ist er, unterstützt von seinem Freunde, dem Kunstforscher Konrad Fiedler, ein grimmiger Gegner aller naturalistischen und impressionistischen Bestrebungen gewesen. Fiedler ward auch nach dem Tode seines Freundes der Erbe fast aller seiner Werke, die er später dem bayrischen Staate vermachte; sie werden als eine geschlossene Sammlung in der Schleißheimer Galerie aufbewahrt. Die einzige Bestellung, die Marées zuteil ward, war die dekorative Folge in der Zoologischen Station zu Neapel. Er machte daraus einen Zyklus von Bildern, der den Höhepunkt der deutschen Monumentalkunst darstellt: eine Reihe von Schilderungen südlich freien Lebens in großer Natur, die in lichten Farben und wundervoll leichtem Vortrag den Sinn des Wandgemäldes im Tiefsten erfaßten. Dies meisterliche Werk läßt erkennen, was seine schöpferische Größe uns hätte schenken können, wenn man sie verstanden und genutzt hätte. Wie Böcklin hat auch Marées, nachdem er seine künstlerische Tätigkeit in Berlin unter Steffeck begonnen hatte, eine Reihe von Jahren in München zugebracht, wo er dem Kreise Pilotys nahe trat, bis er 1864 nach Rom ging. Dort scharte sich in den letzten Jahren seines Lebens um ihn ein großer Kreis jüngerer Künstler, die in ihm einen Führer zu neuen Zielen verehrten.

342. W. Trübner: Bildnis von J. Gungl.

Einige Zeitgenossen und Nachkömmlinge der großen Trias sind als Gleichstrebende neben ihr zu nennen. So vor allem Heinrich Franz-Dreber (1822—1875), der als Landschafter den romantischen Klassizismus Prellers schon mit dem Naturgefühl Böcklins verband (Abb. 337) und in Rom auf den jüngeren Künstler offenbar anregend gewirkt hat. Auch Franz-Dreber hat schon jene große Linie in den Silhouetten der Bäume und Felsen, auch er hat schon seine Landschaft mit mythologischen Figuren, wie Odysseus, Prometheus, Psyche und Eros, oder mit schönen Frauen und Kindern verbunden, die über den Charakter der Staffage hinausgehen und die Stimmung der umgebenden Natur noch einmal in sich zusammenfassen. Neben Marées wirkt als sein getreuer Knappe sein Schüler Karl von Pidoll (1847—1901), dessen Zeichnungen namentlich die bedeutende Liniensprache des Lehrers und Freundes, wenn auch mit geringerer Kraft, wiederholen. Böcklin hat vor allem auf einige jüngere Schweizer gewirkt, von denen Hans Sandreuter (1850—1901) sich dem Meister gern unmittelbar anschloß, während Albert Welti (1862—1912) als Maler und Radierer zu einer Kunst durchaus eigenartiger, aus einer höchst persönlichen Welt- und Naturanschauung erwachsener Phantastik gelangte (Abb. 338). Doch Welti konnte Böcklin erst in seiner späteren Periode nahe treten. In

343. Kloster Seeon. Von Wilhelm Trübner. Magdeburg, Privatbesitz.

der Blütezeit ihres Schaffens steht die ganze Gruppe wie ein einsamer Fels mitten in der modernen Entwicklung, und es war das Schicksal der deutschen Kunst, daß diese größten Talente jener Jahrzehnte außer allem Zusammenhang mit dem organischen Wachstum der europäischen Malerei aufgetreten sind. Dadurch ist es gekommen, daß die unmittelbare Wirkung, die sie ausübten, fürs erste eine geringe war. Denn für die deutsche Malerei mußte es sich zunächst darum handeln, den Anschluß an die internationale Entwicklung zu gewinnen; erst von dem umgepflügten und neubeackerten Boden der malerischen Technik aus konnte sie den Aufstieg zu der Höhe wagen, wo diese Meister thronten.

Die Eroberung des modernen Lebens und die Aneignung des neuen Farbenempfindens und Farbenvortrags war in Deutschland sehr langsam vor sich gegangen. Erst die mächtige Erscheinung Courbets in Frankreich brachte die Bewegung in rascheren Fluß. Schon Viktor Müller hatte in Paris die Kunst des Meisters von Ornans auf sich wirken lassen, aber er war in der Heimat wenig beachtet worden. Was er erstrebte, suchte mit größerem Erfolge an der Münchner Akademie Arthur von Ramberg (1819—1875), der äußerlich neben Piloty eine nur bescheidene Rolle spielte, einem aufmerksamen Schülerkreise weiter zu geben. Von ihm ward Wilhelm Leibl (1844—1900) angeregt, der Courbets Art nun wirklich in Deutschland einbürgerte, ohne ihn nachzuahmen. In Leibl erwuchs Deutschland das stärkste malerische Talent des ganzen Jahrhunderts. Auch der letzte Rest eines erzählenden oder literarischen Gehalts ist aus seinen Werken verschwunden; eine dekorative Absicht wird nicht angestrebt. Das, worauf es ankommt, ist lediglich die Wiedergabe des in der Natur Gesehenen mit dem Mittel der Farbe. Von Empfindung, Temperament, Phantasie ist kaum die Rede. Die ganze Lebenskraft dieses eisernen Menschen, der ein Hüne war an Größe und körperlicher Kraft und zugleich ein Riese an Willen, ist lediglich darauf gestellt, die Dinge der Welt nach ihrer stofflichen Er-

scheinung malerisch zu charakterisieren. Leibl ward in seiner Hauptepoche der Maler der bayrischen Bauern, und die Titel seiner Bilder könnten wohl daran denken lassen, er sei verwandt mit den Malern der Dorfgeschichten. Aber ein Leiblsches Bild unterscheidet sich von einem Defreggerschen, wie ein Anzengrubersches Drama von einem Repertoirestück des Schlierseer Bauerntheaters. Er sah die Bauern nicht mit dem Auge des Touristen, den sie als Glieder einer fremden Welt interessieren oder amüsieren, nicht durch die rosige Brille des Städters, der hier Einfachheit und Ländlichkeit sucht, auch nicht mit der epischen Feierlichkeit Millets, sondern völlig objektiv, als ein Beobachter, der, von niemand bemerkt, seine Gestalten im Wirtshaus und in der Wohnstube, beim Spinnrocken und in der Kirche, bei der Arbeit und auf der Jagd belauscht. So geht er in seinen Gemälden wie in seinen meisterhaften kleinen Radierungen vor (Abb. 339). Die Münchner internationale Ausstellung von 1869, die durch das Erscheinen Courbets eine historische Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte gewonnen hat, war für Leibl entscheidend. Er folgte Courbet nach Paris, und obwohl der Krieg seinem Aufenthalt schon nach einem Jahre ein Ziel setzte, hat er doch viel dort gelernt; denn seine malerische Veranlagung kam dem neuen französischen Realismus auf halbem Wege entgegen. Die Frucht dieser Studien ist eine lange Reihe von Bildern, deren malerische Qualität nicht hoch genug gepriesen werden kann. In den Porträts, den Einzelfiguren und den Gruppen jener Jahre, wie den Dachauerinnen der Nationalgalerie, ist ein malerischer Vortrag von einer Breite, einer Weichheit und einem inneren Leben, dem sich von zeitgenössischen Arbeiten gar nichts und von späteren deutschen Gemälden nur sehr wenig an die Seite stellen läßt. Mit flockigen, oft nur wie Tupfen aufgetragenen Strichen werden Gesichter und Körper aus dem dunklen Braungrau des Hintergrundes heraus modelliert und die saftigen Farben des ganzen Bildes

344. Stilleben. Von Ch. Schuch. Dresden, Privatbesitz.

345. Kinder des Freundes Romer. Von Hans Thoma.

346. Porträt. Von Hans Thoma.

347. Im Sonnenschein. Von Hans Thoma.
Berlin, Privatbesitz.

348. Schwarzwaldgarten. Von Hans Thoma. Frankfurt, Privatbesitz.

zu klaren Harmonien geordnet. Die Umrisse sind gelockert, die ganze Erscheinung aus dem Zeichnerischen ins absolut Malerische übertragen. Später ist Leibl, der sich aus dem Trubel des Münchner Kunstlebens in einsame Nester, nach Aibling und Kutterling am Fuß des Kaisergebirges, zurückzog, von diesem flotten und breiten Vortrag oft zu einer Holbeinschen Feinheit übergegangen, und es machte ihm nun Freude, jedem Zuge nachzugehen, den sein Auge entdeckte. Und Leibls Auge sah alles, jede Furche und Runzel des Gesichts, jeden Faden der groben Bauernkostüme, die bei ihm nicht aus der Maskengarderobe geborgt, sondern vom Dorfschneider angefertigt sind. Mit dieser unerschütterlichen Ehrlichkeit hat er auch die Umwelt seiner Landleute gemalt, die sauberen Stuben, die Hügelketten und Wiesen des oberbayrischen Landes, wo er als Bauer unter den Bauern lebte. Er schilderte, was er sah, jede Eckigkeit, Plumpheit und Häßlichkeit, ohne einen Hang zur Verschönerung oder „Idealisierung" im älteren Sinne zu verspüren. So entstanden seine Meisterwerke, die „Dorfpolitiker" (Abb. 340), die Bilder der Jäger und Wildschützen, die Schneiderwerkstätte, die Szenen der Bauern am Spinnrocken, im Wirtshaus bei der neuen Zeitung, in der Familienstube und, vielleicht das größte Wunderwerk seiner Hand, die „Drei Frauen in der Kirche" (Abb. 341), ein Bild, an dem Leibl jahrelang mit unsäglichem Fleiß arbeitete, um die Kontraste der Gestalten des jungen Mädchens, der älteren Bäuerin und der Greisin, ihre Gesichter, Hände, Kostüme, in dem helldunklen Raum malerisch zu bewältigen.

349. Märchenerzählung. Lithographie von Hans Thoma.

Um Leibl scharte sich zu Anfang der siebziger Jahre in München ein ganzer Kreis Gleichstrebender, die zum Teil wie er Schüler Rambergs waren. An erster Stelle steht darunter Wilhelm Trübner (1851—1918), wie der Meister von Aibling ein Maler strenger Sachlichkeit, von starkem Naturgefühl und einer koloristischen Empfindung, die überall, auch im bescheidensten Fleckchen, in jeder Zimmerecke und an jeder Baumrinde sich ergötzt. Trübner ist in seinem Vortrag temperamentvoller und wuchtiger als Leibl, wenn er gleich mit ihm die Neigung zur Darstellung des Wirklichen im Zustand absoluter Ruhe teilt. Der männliche Strich seiner Farbe hat sich immer kräftiger entwickelt und ist schließlich zu einer malerischen Monumentalität aufgestiegen, neben der alles andere schwächlich und weichlich erscheint. Seine Ausflüge in die Fabelwelt, zu Zentauren und Walküren, hat Trübner bald aufgegeben, um sich mit der gesunden Sinnlichkeit seines Farbengefühls lediglich an das Wirkliche und Seiende zu halten. Von einer dunkleren, tonigen Malerei, die den Pariser Werken Leibls nahe kommt und auch mit Courbet Berührung hat (Abb. 342), ist er später zu immer helleren und lichteren Klängen gekommen. Das Schönste hat er in diesen späteren Jahren wohl in seinen Landschaften ge-

350. W. Steinhausen: Bildnis des Künstlers und seiner Gattin.

geben, durch deren saftiges, wundervoll belebtes Grün die weißgelben Mauern von Klöstern und Schlössern schimmern (Abb. 343). In der letzten Epoche hat Trübners Technik eine fast brutale Derbheit angenommen. Mit mächtigen Pinselstrichen, die wie Mauersteine aneinander gesetzt sind, hat er versucht, die Reflexe hellsten Sonnenlichts unter dem Blätterdach grüner Bäume, den Widerschein gedämpfter Beleuchtungen auf Gesichtern und farbigen Kostümen, auch auf weiblichen Akten, wiederzugeben. Doch hat er auch mit dieser gewaltsamen Malersprache, namentlich in einigen großen Reiterporträts (darunter Bildnissen Kaiser Wilhelms II., des Königs von Württemberg, der Großherzöge von Baden und Hessen), Wirkungen von starker Unmittelbarkeit und außerordentlicher Kraft der Farbenanschauung erreicht, wenn auch die materielle Schwere der Ölfarben nicht völlig überwunden scheint. Zu den bedeutendsten Mitgliedern des Leiblschen Freundeskreises gehört neben Trübner der Stillebenmaler Charles Schuch (1846 bis 1903), der in Zusammenstellungen von Früchten, Gefäßen und Gläsern (Abb. 344), oder nur ein paar Töpfen, ein paar Büchsen und etwa ein Stück Geflügel auf einem hölzernen Küchentisch oder einem weißen Tischtuch, ebenso in einigen intimen Landschaften, Bilder von höchster Tonschönheit und malerischen Geschlossenheit geschaffen hat.

Auch Hans Thoma (geb. 1839) gehört durch den Beginn seiner Laufbahn zu dieser Gruppe. Es gibt von ihm ein Bild raufender Straßenbuben, das er gemeinsam mit Trübner gemalt hat, und in dem sich der Realismus und der gedämpfte Courbetsche Ton finden, der für jenen Kreis charakteristisch ist. Die älteren Landschaften und Bildnisse Thomas zeigen noch deutlich die Verwandtschaft mit den Freunden, die der Schwarzwälder Bauernsohn, nach seinen

351. Charon. Von K. Haider. München, Künstlerbund.

Studien an der Karlsruher Akademie, in Düsseldorf und Paris, in den siebziger Jahren in München vorfand (Abb. 346). Er ist damals ein rechter Maler, der sein Handwerk aus dem Grunde versteht, seine Bilder aus solid gefügten Farben kräftig aufbaut und durch die Wärme der Empfindung, die ihn immer auszeichnete, sein technisches Können beseelte (Abb. 345). Eine Reise nach Italien (1874—75) hat den Münchner Aufenthalt dann unterbrochen, und im Jahre 1877 siedelte er nach Frankfurt über, von wo er erst zwei Dezennien später, 1899, nach Karlsruhe als Direktor der Galerie berufen wurde. Thoma hat sich in seiner zweiten Epoche vielfach von den Bestrebungen seiner Frühzeit weit entfernt, immer stärker machte sich der Träumer und Dichter geltend, der in dem jungen Realisten steckte. Schon die Art, wie er die oberdeutsche Landschaft auffaßte, machte früh eine Wandlung durch. Wenn er in seinem Heimatsdorf über die Wiesen und Bäche, über die Wälder voll rauschender Wipfel und die Berggelände mit ihren sanften Konturen, über Äcker und Dorfhäuser hinblickte, wuchs in ihm bald die Neigung heran, die Wirklichkeit poetisch zu verklären (Abb. 348). Er folgte dabei mit tiefem Verständnis den Pfaden der alten deutschen Meister, der Dürer, Altdorfer, Lukas Cranach, und es fiel ihm nicht schwer, den Anschluß an die einheimische Überlieferung zu gewinnen. Das Wort Deutschtun, so oft als unklare Phrase im Kunstkampf der letzten Jahrzehnte gebraucht, läßt sich auf Thomas Art wahrhaft anwenden. Auch als er unter dem Eindruck seiner italienischen Reise und der Böcklinschen Märchenbilder Themata behandelte, die ihn von seinem sonstigen Vorstellungskreise fortführten, etwa eine Landschaft aus der römischen Campagna oder gar eine Szene aus der antiken Mythologie, sieht das alles mehr nach Deutschland aus als nach Italien, mehr nach Dürer und Schwind als nach Böcklin oder Feuerbach. Thoma kam auf diesem Wege immer mehr zu einer Kunst, die ihren Ausdruck in der Linie sucht; seinen malerischen

352. Leibl und Sperl auf der Jagd. Von Leibl und Sperl. München, Privatbesitz.

Vortrag, der so verheißungsvoll begann, hat er später wenig weiter entwickelt. Doch hat er mit dem zarten, hellen Licht, das nun die tonige Dunkelheit der Frühzeit gern verdrängte, die Wirkungen seiner Gemälde oft wunderbar gesteigert (Tafel XII). Auch die Zeichnung gewinnt keine größere Freiheit, im Gegenteil, sie hält sich mit Absicht zurück, um den naiven Sinn der Thomaschen Poesie tiefer zu fassen. In den Holzschnittlinien und der zurückhaltenden Farbe dieser Bilder und der Lithographien, zu denen er ganz folgerichtig griff, lebt nicht der stolze Rhythmus einer beflügelten Phantasie; es klingt aus ihnen wie die Melodie eines Volksliedes (Abb. 347). Stille Landschaften steigen vor uns auf, grüne Höhenzüge, deren milde Umrisse sich in der Weite verlieren, liebliche Flußtäler mit sauberen Städtchen, die ein einsamer Wanderer durchschreitet, dunkle Eichenwälder, von murmelnden Gewässern durchzogen. Der Landmann versieht ernst und schweigend hinter dem Pfluge sein Tagewerk oder spielt am Feierabend nach getaner Arbeit auf seiner Geige. Kinder tanzen einen Reigen oder lassen sich von der Großmutter in der Dämmerung Märchen erzählen (Abb. 349), oder der Himmel öffnet sich, und eine Engelswolke hebt sich in die Lüfte, eine rosige Fülle von drolligen kleinen Kinderleibern mit großen Köpfen und verwunderten Augen. Die Figuren der biblischen Geschichte und heiligen Legende erscheinen, nicht wie bei Uhde, aber wie in Dürers Holzschnitten, als deutsche Bauern und Bürger. Auch die Nixen und Zentauren, Dryaden und Meergötter Thomas sind keine antiken Halbgötter, sondern Wundergestalten aus deutschen Märchen, seine Engel nicht lockige Himmelsprinzen, wie sie die Madonna der italienischen Renaissance durch die Wolken tragen, sondern kleine Heinzelmännchen, putzige Buben mit Falterflügeln, Elfen aus Oberons Hofstaat. Gerade in der Unbeholfenheit der Technik wirkt der seelische Gehalt dieser Werke oft besonders stark und ergreifend, sie sind ihrer Wirkung auf jedes unbefangene Gemüt sicher. Und Thoma,

Hans Thoma: Sehnsucht.

Karlsruhe, Privatbesitz.

der gleichfalls den Umschwung aus völliger Verkennung und Nichtachtung zu allgemeiner Schätzung durchmachte, hat mit bewußter Absicht auf eine rechte Volkskunst hingearbeitet. In der Tat haben die Lithographien und Algraphien, die er zu billigstem Preise in den Handel brachte, in den Häusern unzähliger Deutscher, auch vieler Handwerker und Arbeiter, die geschmacklosen Öldrucke verdrängt, die früher dort an der Wand prangten. Kein Nachweis seiner malerischen Härten und zeichnerischen Schwächen ist imstande, die tiefe Wirkung auf das innerste Empfinden und den reinen Genuß aufzuheben, den seine Werke auslösen. In einer Zeit des Hastens und der internationalen Betriebsamkeit, des Zweifels und der Unruhe, erschien er wie ein Hüter alter deutscher Innerlichkeit und stiller Verträumtheit, die mit unvergänglicher Liebe an der Scholle hängt.

353. Bildnis eines Hundertjährigen. Von Theodor Alt.

Frankfurt, wo Thoma die reichsten Jahre seines Lebens verbracht hat, nimmt auch sonst in jener Zeit eine Sonderstellung ein. Neben Hamburg ist die wohlhabende Stadt am Main der einzige Ort in Deutschland gewesen, wo eine eigne, bodenwüchsige Kunst abseits von den Akademien emporgeblüht ist. Wir haben schon früher von der älteren Frankfurter Kunst und von der Malerkolonie gesprochen, die sich in Cronberg im Taunus angesiedelt hatte. Die älteren Künstler dieses Kreises finden nun ihre Nachfolgerschaft. Louis Eysen (1843—1899), der sich an Scholderer, dann an Anton Burger und an Leibl anschloß, zeigt in seinen zarten Porträts, Landschaften und Interieurs neben diesen Anregungen unverkennbar auch seine Pariser Schulung. Wilhelm Steinhausen (geb. 1846) ward dann ein rechter Nebenmann Hans Thomas, dessen deutschen Archaismus er noch mit der Frömmigkeit der Nazarener verbindet, die Philipp Veit einstens nach Frankfurt gebracht hatte. Das Selbstporträt, das Steinhausen von sich und seiner Gattin gemalt hat (Abb. 350), seine einfachen Landschaftsausschnitte mit dem duftigen Grün ihrer Wiesen und Büsche, seine Zeichnungen und Lithographien biblischer Szenen erinnern unmittelbar an den Meister, der hier das Vorbild gab. Auch Karl Haider (1846—1912) ist mit Thoma verwandt, dessen Neigung zu den Altdeutschen in seinen Landschaften

354. Der Hirtenknabe. Von Franz Lenbach. München, Schack-Galerie.

wiederkehrt. Haider hat Bäume und Wiesen, die sanften Erdwellen des ansteigenden Gebirgslandes und die Wolken, die darüber ziehen, mit einer Zärtlichkeit und Liebe für das winzigste Detail ausgeführt, die fast an die flandrischen Primitiven erinnern. Deutsche Volksliedpoesie und Innigkeit schwebt auch über diesen Bildern, die das letzte unserer Landschaft so tief zu erfassen streben und auf kleiner Fläche etwas von der weiten Raumpoesie anstreben, die kennzeichnend ist für einen Teil unserer Kunst. Oft malt Haider auch mit der gleichen Akkuratesse einzelne Figuren, etwa ein Bauernmädchen, das einen Strauß bunter Blumen in der Hand hält, von denen jedes Blättchen und Hälmchen sorgsam nachgezeichnet ist; oder er gewährt märchenhaften Gestalten Einlaß in sein Reich (Abb. 351), sogar Dante und Beatrice erscheinen, die sich wunderlich genug ausnehmen in dieser deutschen Landschaft.

In München hatten sich Haider und Steinhausen an Thoma angeschlossen. Leibl hatte dort den treuesten Genossen in Johann Sperl (geb. 1840) gefunden, der ihm später in den einsamen oberbayrischen Gebirgsdörfern Gesellschaft leistete (Abb. 352) und ebenso in seinen geschmackvollen Bildern des Berglandes und der gartenumstandenen Bauernhäuschen dem vergötterten Freunde folgte. Auch Theodor Alt (geb. 1846, Abb. 353) und Rudolf Hirth du Frênes (1846—1916) gehörten zum Münchner Freundeskreise Leibls, der selbst Hirth und Haider in seinem berühmten Jugendbild der beiden Künstler, die im Atelier einen Kupferstich betrachten, verewigt hat. Hirth hat dann wieder Leibl und Sperl zusammen im Segelboot sitzend gemalt und Charles Schuch porträtiert, Alt wieder Rudolf Hirth im Atelier und Leibls Arbeitsraum im Bilde festgehalten — so eng hängen die Mitglieder dieses Kreises zusammen. Hirths bedeutendste Leistung war die Hopfenlese (im Breslauer Museum), ein Bild von schlichtestem Realismus und außerordentlicher Feinheit des Tons; in späterer Zeit hat er ebensowenig wie Alt Werke geschaffen, die mit den Arbeiten der Frühzeit den Vergleich aushalten.

Eine Verbindung zwischen diesen Münchner Realisten und den großen Römern stellt Franz Lenbach (1836—1904) her. Er war ein Schüler Pilotys und diese Schule klingt vernehmbar in dem malerischen Eklektizismus nach, dem er sich später hingab. Doch in seiner Jugend hat auch Lenbach einer kräftigen Wirklichkeitskunst gedient. Als ein Maurermeisterssohn aus Schrobenhausen in Oberbayern war er an die Akademie gekommen; sein gesunder Wahrheitssinn trieb ihn zur Darstellung ganz schlichter und natürlicher Szenen und zu einer Malerei, die ihre Farben nach denen der Natur einstellte. Die dramatisch bewegte Gruppe der vor dem Wetter flüchtenden Bauern und zahlreiche Naturstudien von erquickender Frische beweisen es. Auch auf seinen weiten Reisen, die Lenbach früh begann, blieb er zuerst auf diesem Wege. Der Hirtenbube aus der Campagna, der in praller Mittagssonne unter tiefblauem Himmel auf dem Rücken liegt (München, Schack-Galerie, Abb. 354), ist ein glänzendes Werk des rücksichtslosen Realismus, von unbedingter Wahrheit in jeder Partie und vor allem in der Malerei der heißen Luft, die den braunen Burschen umspielt. Italienische Dudelsackspfeifer, Eseltreiber und andere Studien stehen daneben. Die gleichzeitigen spanischen Landschaften aus der Gegend um Granada (ebenfalls bei Schack) sind weitere Beweise für den außerordentlichen Farbengeschmack und die völlig unabhängige Malart des jungen Lenbach. Vielleicht wird die Zukunft diese Werke mindestens so hoch einschätzen wie die riesige Reihe seiner Porträts, denen er seinen Ruhm in erster Linie dankt. Denn diese von ungeheurem Erfolge begleitete Bildniskunst hat auf die malerische Entwicklung des Künstlers im Lauf der Jahre nicht günstig eingewirkt. Er, der mit so resoluter Unbefangenheit begann, ward als Porträtist immer mehr ein Schüler der alten Meister. Auf seinen späteren Reisen und in langjähriger Kopistentätigkeit für den Grafen Schack hatte er zuviel Wissen von der Technik anderer in sich aufgenommen, um sich jemals wieder davon befreien zu können. Rembrandt und Rubens, van Dyck und Velazquez, Tizian und Reynolds und Gainsborough haben ihm ihre Geheimnisse ins Ohr geraunt, und es ist, als habe er sich aus den Rezepten aller dieser Meister ein Lehrbuch zusammengestellt, von dem er je nach Gefallen bald diese, bald jene Seite aufschlug. Aber dieser leidenschaftliche Priester der Alten war doch in seinem ganzen Empfinden ein Mensch von heute. In der großen Schar seiner glänzenden Porträts, neben denen die schwächeren der späteren Zeit nicht in Betracht kommen, lebt ein Farbengeschmack von durchaus modernem Reichtum.

355. Kaiser Wilhelm I. Von Franz Lenbach. Leipzig, Museum.

356. Die Tänzerin Saharet.
Porträtskizze von Franz Lenbach.

Seine Art, wie er schöne Frauen und Kinder gelegentlich in bunte Kostüme steckt, in wenigen skizzenhaften Zügen die Hauptlinien eines Kopfes geistreich auf den Karton oder die Leinwand zu bannen weiß, die kultivierte Sinnlichkeit seines Kolorits, sein tiefes Gefühl für die Persönlichkeit seiner Modelle, das alles sind Züge, die in solcher Vereinigung nur in unserer Zeit auftreten konnten. Bei Lenbach geht alles darauf hinaus, mittelst des Lichts das ganze Bild zu einer Einheit zusammenzufassen, die Nebendinge der herrschenden Gesichtsfläche völlig unterzuordnen, alles, auch die Hände, zu vernachlässigen und den ganzen Nachdruck auf die Hauptpartie des Antlitzes: auf die Augen zu legen. Das Auge, dieser Spiegel der Seele, ist das, das ihn zuerst und hauptsächlich, oft ganz allein interessiert; hier begann seine Arbeit. Wie von selbst gliederte sich das andere an, schließen sich die Gesichtszüge um den lebenglühenden Blick. Lenbach zeigt die Menschen gern im Zustande der höchsten Steigerung ihrer innersten Natur, in ihren „besten Momenten", in flüchtigen Sekunden, wo etwa durch irgendeinen Vorgang, ein Erlebnis, eine Erregung, oder durch das Aufblitzen eines Gedankens ihre Hauptcharakterzüge plötzlich auf dem Antlitz erscheinen und sich von dem Wissenden ablesen lassen, um sofort wieder zu verschwinden. Das können Augenblicke sein, die manche seiner Modelle nur sehr selten, andre vielleicht überhaupt nicht erlebt haben. „Der will immer aus mir einen Helden machen", sagte Moltke einmal von Lenbach. In dieser unpreußischen Art hat er die führenden Persönlichkeiten aus Preußens großer Epoche, den alten Kaiser (Museen von Hamburg und Leipzig, Abb. 355), Bismarck, Moltke und ihre Zeitgenossen, Staatsmänner und Gelehrte, Künstler und Forschungsreisende, Musiker und Herrscher der Kaufmannswelt porträtiert und sich damit den Dank kommender Zeiten gesichert. Richard Wagner und Paul Heyse, Wilhelm Busch und Moritz von Schwind, Franz Liszt und Gottfried Semper, Döllinger und Helmholtz, dann ausländische Größen, wie Minghetti oder Gladstone, hat er im Bilde festgehalten. Und für Bismarck ist Lenbach heute schon, was Menzel uns für Friedrich den Großen ist: der geniale Geschichtsmaler, dem das Volk seine ganze Vorstellung von der historischen Persönlichkeit dankt. Daneben stehen Lenbachs Frauenbilder (Abb. 356), die später oft in süßliche und triviale Farben hinabglitten (wie die Männerporträts eine schmutzig-trübe bräunliche Färbung annahmen), die aber in der besten Zeit wie stolze Hymnen auf die Schönheit wirken. Diese schönen Frauen mit ihren üppigen Formen, ihrer duftenden, weichen Haut und den halbgeschlossenen Lidern, mit dem vollen goldroten Blondhaar, das Lenbach so liebte, hat niemand so gemalt wie er. Freilich, gerade diese gefälligen Arrangements waren es, die ihn schließlich von der großen Kunst seiner Anfänge in bedenkliche Niederungen führten. Dennoch war er der einzige deutsche Bildnismaler der Zeit, dem es gelang, im Stil der großen

357. Landsknechte. Von Wilhelm Diez. Leipzig, Museum.

Porträtisten früherer Jahrhunderte eine ganze Kulturwelt um sich zu schaffen, in der er wie ein Fürst gebot.

Lenbach ist ein Beispiel dafür, wie sich in den siebziger Jahren moderne Gedanken und akademisches Wesen miteinander verknüpften. Nicht im ersten Anlauf vermochte die realistische Breitmalerei Courbets alle Tradition über den Haufen zu rennen. In München, das bis in die Mitte der neunziger Jahre die unbestrittene Alleinherrschaft in der deutschen Kunst behauptete, stand damals neben Leibl und seinen Freunden immer noch Achtung gebietend und einflußreich Piloty und seine Schule, standen zahlreiche tüchtige Talente, die sich von den älteren Vorbildern noch nicht zu trennen vermochten. Doch auch sie legten das Schwergewicht immer ausschließlicher auf die rein malerische Seite ihrer Tätigkeit. Die Erzählungen der Historienkunst und die Anekdoten der Genremaler treten langsam zurück. Wenn damals unter dem Einfluß der kunstgewerblichen deutschen Renaissancebewegung Wilhelm Diez (1839—1907), Ludwig Löfftz (1845—1910) und dessen schwächerer Schüler Claus Meyer (geb. 1856) Bilder im Stil oder im Sinne der altdeutschen und niederländischen Meister entwarfen, oder wenn Edmund Harburger (geb. 1846, Abb. 358), der entlaufene Schüler des Historienmalers Lindenschmit, kleine, fein durchgearbeitete Szenen aus dem Leben der Bauern und Stadtphilister, namentlich Wirtshausinterieurs, im Anschluß an holländische Vorbilder malte, so war die Anekdote das letzte und die farbige Behandlung das erste, was bedacht wurde. Namentlich Diez' Landsknechtsbilder (Abb. 357) und mehr noch Harburgers humorvolle Schilderungen zeichnen sich durch große Tonschönheit aus.

Aber auch die Geschichtsmalerei der Piloty-Schule starb sobald nicht aus. In Düsseldorf, wohin Claus Meyer von München aus berufen wurde, hat Peter Janssen (1844—1908) eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Von ihm stammen historische Wandgemälde in den Rathäusern zu Krefeld und Erfurt, in der Düsseldorfer Kunstakademie, in Bremen, von ihm auch die dekora-

358. Der Raucher. Studie von E. Harburger. Leipzig, Museum.

tiven Malereien in den Corneliussälen der Nationalgalerie. Ein anderer Düsseldorfer, Eduard von Gebhardt (geb. 1838) kam von der Historienmalerei zu einer realistischen Vertiefung des Religionsbildes, bei dem er sich freilich immer noch an die Zuchtrute der alten Kunst band, wenn auch nicht an die Italiener, so doch an die Niederländer, am liebsten die der primitiven Zeit. Gebhardt ward durch diese Meister der Vergangenheit ermutigt, Gestalten des Alten und Neuen Testaments aus dem Orient auf deutschen Boden zu verpflanzen. Er hatte freilich noch nicht die Kühnheit, die Konsequenzen dieses Gedankens zu ziehen, wie es später Uhde tat, sondern begnügte sich damit, seine biblischen Szenen in die Reformationszeit zu versetzen. Aber die Unmittelbarkeit der Empfindung, die leidenschaftliche Innerlichkeit im Ausdruck und in der Bewegung seiner Menschen, die an Rogier van der Weyden erinnert (Abb. 359), sicherte seinen figurenreichen Kompositionen, wie der Himmelfahrt und dem Abendmahl in der Nationalgalerie, der Bergpredigt, der Kreuzigung (Hamburg und Dom zu Reval), und seinen kirchlichen Wandgemälden (in Loccum, in der Friedenskirche zu Düsseldorf) eine außerordentliche Wirkung. Sogar die Freskenmalerei des Cornelius fand noch einen späten Nachfolger in Friedrich Geselschap (1838—1898), der namentlich in den Deckenmalereien der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses den Kartonstil des Meisters mit größerer Leidenschaft und stärkeren Akzenten neu zu beleben versuchte. Der Historienmaler der Gegenwart wurde in Berlin Anton von Werner (1843—1914), der äußerlich durch seine sachlich korrekten Historienbilder aus der neuesten Geschichte des kaiserlichen Deutschland als ein Nachfolger Menzels erscheint, aber doch stets in der Farbe zu reizlos und in seiner Kunstanschauung zu nüchtern blieb, um einen Vergleich mit dem Meister aushalten zu können und die Berliner Akademie, deren Direktor er in jungen Jahren

wurde, der Münchner gegenüber konkurrenzfähig zu machen. Werners Bilder, wie die Kaiserproklamation zu Versailles (Berlin, Schloß und Zeughaus), der Berliner Kongreß (im Rathaus ebenda), die erste Reichstagseröffnung unter Wilhelm II., Moltkes neunzigster Geburtstag, der Tod Wilhelms I. u. a., sind die treuen Berichte eines gewissenhaften Chronisten, aber sie haben nicht wie die Menzels neben dem kulturhistorischen, durch den Stoff bedingten auch einen freien künstlerischen Wert. Von der malerischen Feinheit, die in manchen Wernerschen Porträts der älteren Zeit zu finden ist, blieb in den späteren Werken, auch in den beliebten Genreszenen aus dem französischen Feldzug („Kriegsgefangen", „Im Etappenquartier vor Paris"), nur noch ein geringer Rest.

359. Jakob ringt mit dem Engel. Von Ed. v. Gebhardt. Dresden, Gemäldegalerie.

Daneben erscheinen einige Angehörige der älteren Berliner Generation als Vertreter des Realismus. Paul Meyerheim (1842—1915), der Sohn Eduard Meyerheims, steht unter ihnen an der Spitze. Er hatte seine Studien nicht nur bei seinem Vater und auf der Berliner Akademie gemacht, sondern, von Jugend auf ein erklärter Liebhaber der Tiermalerei, mehr noch in der freien Natur und im zoologischen Garten, und er hatte bei wiederholten Studienreisen nach Paris sich auch an der französischen Technik gebildet. Paul Meyerheims Ruhm sind seine Tierbilder, seine Löwen und Tiger, seine Affen und Kamele, Hühner und Pfauen, seine Szenen aus Menagerien und den Zelten herumziehender Zirkuskünstler, seine Illustrationen zu Reineke Fuchs und die zahlreichen ähnlichen Schilderungen, in denen er soliden malerischen Vortrag am liebsten mit satirischen Parallelismen zwischen der Tierwelt und der menschlichen Gesellschaft verband (Abb. 360). Dieser epigrammatische Witz machte Meyerheim auch zu einem Meister origineller Kleinkunst; seine Tischkarten, Gelegenheitsblätter und Karikaturen gehören zum Besten, was in Deutschland auf diesem Gebiete geschaffen worden, und schließen sich den ähnlichen älteren Berliner Arbeiten Theodor Hosemanns (1807—1875), Menzels und anderer würdig an. Das Wertvollste aber hat Meyerheim in seinen Landschaften und Gebirgsszenerien der sechziger und siebziger Jahre geschaffen, in denen er eine Tonmalerei von außerordentlicher Feinheit betrieb. Einen schärferen Realismus predigte in Berlin Karl Gussow (1843—1907), der in seiner Jugend den Unterricht Rambergs genossen hatte und in zahl-

360. Löwenpaar. Von Paul Meyerheim.

reichen Porträts und genreartigen Gruppen (Austernmädchen, die Dorfparzen, Willkommen) seine Vorwürfe mit derbem, fast übertriebenem Wahrheitssinn, aber flauem Kolorit anpackte.

Der Einfluß Frankreichs war es dann wieder, der die Entwicklung ein neues Stück vorwärts brachte. Nach den Lehren Courbets kamen die der Freilichtmalerei und des Impressionismus über die Grenze, und nun erst beginnt der heftige Kampf um die moderne Kunst, der dem deutschen Kunstleben am Ende des Jahrhunderts das Gepräge gab. Wenn die Revolutionäre in Frankreich schon den Zorn der verblüfften älteren Künstler und den Spott des ratlosen Publikums heraufbeschworen hatten, so ging es den kecken Deutschen, die es wagten, diese umstürzlerischen Prinzipien zu übernehmen, noch viel schlechter. Die Rücksichtslosigkeit gegen den dargestellten Gegenstand, die Abwendung von der konventionellen „Schönheit", die Hinneigung zu Themen aus dem Leben der niederen Volksschichten, die mit der sozialen Strömung der Zeit in Verbindung stand, das radikale Hervorkehren des malerischen Ausdrucks als Selbstzweck, die Ungeniertheit in der Darstellung des Wirklichen, die Pietätlosigkeit gegen alle Lehren der unmittelbaren Vergangenheit, das alles erregte Entrüstung. Die Maler in akademischen Ämtern und Würden, das Publikum, dessen mangelhaft erzogener Geschmack nicht imstande war, den jungen Künstlern auf ihren Abenteurerwegen durch das Dickicht und Gestrüpp des Experiments zu folgen, die staatlichen und städtischen Behörden, die in dem Gebaren der unerschrockenen Neuerer etwas wie ein Seitenstück zu den politischen Umstürzlern witterten, taten die „Modernen" in Acht und Bann. Die Fähigkeit, in einem Kunstwerk in erster Linie das eigentlich Künstlerische zu suchen, also die Art, in der der Künstler den aufgenommenen Stoff in sich verarbeitete, mußte bei uns erst noch erworben werden. Im Verlaufe fast eines ganzen Jahrhunderts hatte man sich daran gewöhnt, in den Äußerungen der Kunst immer zuerst oder gar allein das Dargestellte, den Inhalt zu betrachten. Wohl hatte man eine gewisse Freude daran, zu beobachten, wie in einem Bilde das Stofflich-Materielle täuschend nachgeahmt, Einzelheiten und Feinheiten mit spitzen Pinselstrichen ausgedrückt waren; es galt als Zeichen eines Kenners, wenn man solchen Virtuosenstücken womöglich mit der Lupe folgte. Aber das Ganze eines Bildes als malerisch erschautes Stück Natur, als Übertragung eines Ausschnitts der Wirklichkeit in die Sprache der Farbe aufzufassen, darauf war man nicht vorbereitet.

Auf der internationalen Münchner Kunstausstellung von 1879, zehn Jahre nachdem Courbet dort erschienen war, sah man zum erstenmal in Deutschland Werke der französischen Impressionisten. Um dieselbe Zeit zog es die Maler wieder in größeren Scharen nach Holland hinüber, dessen alte Kunst schon lange wieder im Werte gestiegen war, und wo namentlich Jozef Israëls die künstlerischen Traditionen seiner Heimat in Anlehnung an die modernen

361. Auf der Weide. Nach einer Radierung von Max Liebermann.

Errungenschaften fortgeführt hatte. Und ein Schüler Frankreichs und Hollands war der deutsche Künstler, der nun in den siebziger und achtziger Jahren die Führung der Jugend übernahm: Max Liebermann (geb. 1847). Was in jenen Jahren an neuen malerischen Gedanken jenseits unserer Grenzen aufgetaucht war und Geltung erlangt hatte, brachte Liebermann als ein Kunst- und Kulturvermittler von geschichtlicher Bedeutung nach Deutschland. Er war in Berlin geboren und herangewachsen, hatte Steffecks soliden Unterricht genossen, und Menzels Kunst war das erste, was ihn begeisterte. Aber der um ein Menschenalter jüngere Künstler war beweglicher als der Altmeister. In Weimar, dessen Kunstschule Liebermann sodann, in jungen Jahren noch, besuchte, hatte er seinen Beruf als Maler des Lebens entdeckt. In Paris, wohin er sich von hier aus wandte, schloß er sich zunächst Munkacsy an, dessen gedämpftes Kolorit und schwärzliche Schatten eine Zeitlang auf Liebermanns Bildern zu verfolgen sind. Dann ging er nach Barbizon, wo er die Poesie der Einfachheit in den Werken der großen französischen Landschafter und den epischen Ernst Millets kennen lernte. In Holland ergriff ihn die Kraft und Innigkeit Israëls', dieses modernen Rembrandt-Abkömmlings. Nicht minder rissen ihn die Lehren der Impressionisten mit sich fort. Doch alle diese Elemente vereinigte Liebermann durch seine geniale Begabung zu einer durchaus persönlichen Mischung. Hier ging wirklich in jedem Werke nach dem Wort Zolas die Natur durch ein Temperament. Seine eigene sprühende Beweglichkeit teilte sich seinen Bildern mit, und das fabelhafte, vor ihm kaum erreichte innere Leben ist es, das ihnen in erster Linie ihr Gepräge gibt. Es ist nirgends ein Stillstehen, weder die Menschen noch die Natur haben bei ihm je die Ruhe des Modells. Alles ist erfüllt von vibrierendem Leben, von ununterbrochener Anspannung, und erfüllt vor allem von den

362. Muschelfischer. Von Max Liebermann.

Strömen des Lichts, das Menschen und Dinge umfließt und ihre Erscheinung bestimmt. Liebermann lernte mit scharfem Auge das zuckende, ewig im Fluß befindliche Dasein der Wirklichkeit festzuhalten, mit schlagender Sicherheit die Linien, Töne und Reflexe, die ein fruchtbarer Moment blitzartig auftauchen läßt, zu bannen. Nicht durch ein peinliches Nachgehen jedes Einzelzuges konnte er das erreichen, sondern nur durch ein summarisches Erfassen des Gesamteindrucks. Wir fühlen in seinen Bildern die zitternde Luft, die über die Äcker und Felder, über die Gräser der Düne, durch die Straßen von Dörfern und Städten weht; fühlen die warme Sonne, die ihre Helligkeit über die Landschaft verstreut oder durch den Schatten dichter Baumwipfel dringt, um auf dem Boden und den Gestalten der Vorübergehenden lustig-helle Flecke aufblitzen zu lassen; die durch die Fenster Eingang findet in das Halbdunkel der Stuben. Von Millet und Israëls und anderen holländischen Künstlern, vor allem von Mauve, hatte Liebermann gelernt, einfache Menschen in ihrer Alltäglichkeit darzustellen. Durch sie angeregt, malte er die lange Reihe seiner Proletarierbilder, Menschen, die in Dumpfheit dahinleben, mit der Natur noch verwachsen oder Maschinenteile in dem großen Räderwerk der modernen Kultur. Arbeiter, die im Felde mit dem Spaten schaffen, Fuhrleute und Holzträger, den emsigen Schuster in der Werkstatt, Lastträger und Seiler, Konservenmacherinnen (Tafel XIII) und Gänserupferinnen, Netzeflickerinnen und Flachsspinnerinnen, Hirten und Bauern, oder die Ausgedienten im Altmännerhaus und die Rekruten der Arbeit: die Waisenkinder der Armen. In der Zeit des mächtig aufsteigenden Sozialismus wendet sich seine Teilnahme diesen Enterbten der Gesellschaft zu, ein tiefes Mitleiden mit den glücklosen Menschen steigt empor, aber ohne politische Proteste, die nicht Sache der Kunst sind. Einzig um eine ehrfurchtsvolle Betrachtung der neuen Stoffe kann es sich handeln und um ein Erfassen der malerischen Probleme, die sie bergen. Zu solchen Menschen paßt nur eine einfache Natur. Schlichte braune Äcker, eintönige Dünenlandschaften, spärlich bewachsene Heidestriche sind ihre Heimat. Es beginnt die Zeit, da man sich mit einer besonderen Vorliebe in der Landschaft der anspruchslosen Ebene zuwandte. Liebermann malte sie mit seinem in Holland und Frankreich geschulten Auge in all ihrer Herbheit und ihrem phrasenlosen Ernst. Und von den sozialen Themen der Frühzeit steigt er dann langsam auf zu Vorwürfen, die jedes andere Interesse als das rein malerische ausschließen. Immer stärker wird nun der Einfluß Manets. Liebermanns malerischer Vortrag zeugte anfangs von heftigen Kämpfen mit der widerspenstigen

Max Liebermann: Konservenmacherinnen.

Leipzig, Museum.

Ölfarbe, die er als ein Deutscher, und ein Berliner zumal, zu bestehen hatte. Gewaltsam und stoßweise rang er sich aus den tiefen und schweren Munkacsy-tönen zur Sonne durch. Dann aber ward seine Technik immer freier und leichter, und wenn sich auch seine eigenste Natur oft am reinsten und unmittelbarsten da ausspricht, wo er von der Farbe absieht, in seinen Zeichnungen, Studien und Radierungen (Abb. 361), in denen jeder Strich reichstes Leben in sich birgt, so ist er doch auch im malerischen Vortrag weiter gekommen als irgendein anderer Künstler in Deutschland. In seinen glänzend hingestrichenen, verblüffend lebenswahren Porträts (Abb. 365), die so wenig zu schmeicheln suchen und gerade darum die Charaktere so tief ausschöpfen, in der weichen Delikatesse seiner kleinen Pastellbilder, namentlich aus der Umgegend von Hamburg, in den holländischen Studien von der Küste (Abb. 362), von den kleinen Häusern in Zandvoort oder Noordvijk, in den glänzenden Impressionen aus der Amsterdamer Judenstraße, zeigt sich ein Künstler, in dem tiefdringende Intelligenz und geistreiche Schärfe des Sehens durch ein malerisches Temperament ohnegleichen ergänzt und zu gehorsamen Dienern der künstlerischen Absicht erzogen werden.

363. Gerhart Hauptmann. Von Max Liebermann.

Um Liebermann gruppierten sich die deutschen Künstler, die nunmehr den Kampf mit der Tradition und mit dem eingerosteten Betrieb des Kunstlebens aufnahmen. Es zeigte sich, daß Berlin selbst, die Geburtsstadt des deutschen Realismus, zunächst doch nicht den geeigneten Boden besaß, um die neuen Keime rasch zur Entfaltung zu bringen. Seine besten Mitkämpfer fand Liebermann wiederum in München, von wo aus sie sich durch Deutschland verbreiteten, um überall die Parole der modernen Malerei auszugeben. Die Münchner Internationale von 1888 brachte noch den Beweis, daß fast alle Völker die Aufnahme des modernen Lebens und der neuen Farbenanschauung durchgeführt hatten, während bei uns nur der schwache Ansatz dazu vorhanden war. Nun kam eine Zeit des Kleinkriegs, der Vorpostengefechte und Verschwörungen, bis 1893 der Auszug der Jüngeren aus dem alten Glaspalast, der seit Jahrzehnten die Hochburg der deutschen Kunst war, erfolgte und die erste Ausstellung der „Sezession", oder, wie sie sich offiziell nannte, der „Vereinigung bildender Künstler Münchens", in einem kleinen neuen Hause am Englischen Garten eröffnet wurde. Auch diese Tat stützte sich auf einen Vorgang in Frankreich; dort hatte sich einige Jahre vorher die reinliche Scheidung vollzogen: die „Modernen" waren dem offiziellen „Salon", der sich allsommerlich in den Champs Elysées im Industriepalast einquartierte, fern geblieben, um den freien „Salon du Champs de Mars" zu begründen — wie sich in der jüngsten Zeit in dem schon genannten „Salon d'automne" wieder eine neue Jugend nunmehr von den beiden älteren Vereinigungen abgetrennt hat. Das Wort

364. Der Gekreuzigte. Von B. Piglhein.

„Sezession", das von nun ab den Brennpunkt aller Kunstkämpfe in Deutschland bildete, war außerordentlich glücklich erfunden und verdiente die gastliche Aufnahme, die es überall fand. Dieser Name gab nicht allein ein anschauliches Bild des äußeren Vorganges, der Trennung, sondern bezeichnete klar die Stellung, welche die kleine Gruppe der Aufrührer der Mehrheit ihrer Kollegen gegenüber einnahm: der negative Charakter des Wortes deutete an, daß den Malern, die sich um diese Fahne scharten, mehr daran gelegen war, aus einer bestehenden Gemeinschaft auszutreten, als ein neues Bekenntnis zu beschwören. Man wollte sich nicht auf ein positives Programm verpflichten; denn man wußte, daß Programme in der Kunst kurze Beine haben. Keine neue Schule sollte begründet werden; denn gerade dem Schulzwang wollte man entfliehen. Einig waren sich die Stürmer und Dränger nur in dem, was sie verpönten: in ihrer Abkehr von der Gemächlichkeit des herrschenden Kunstbetriebes. Aber jeder sollte das Heil auf seinen eigenen Wegen erstreben, jeder nach seiner Fasson selig werden. So war eine Möglichkeit gegeben, die verschiedenartigsten Kräfte wirksam zusammenzufassen und vor Zersplitterung zu bewahren. In Berlin war der Gedanke dieses notwendigen Zusammenschlusses der jüngeren Künstler noch früher aufgetaucht; schon 1892 bildete sich die Vereinigung der „XI". Aber es blieb hier bei diesem Vorpostengefecht, und erst das Jahr 1899 führte auch in der Reichshauptstadt zur Gründung einer Sezession, nachdem ihr inzwischen außer München noch andere Städte, wie Dresden, Wien, Düsseldorf, vorangegangen waren. Wie in Wien gab schließlich auch in Berlin weniger die Entschlossenheit der Jüngeren, als vielmehr die mißtrauische Behandlung, die sie von seiten der sich bedroht fühlenden akademisch-genossenschaftlichen Partei erfuhren, den Ausschlag. Natürlich blieb der Einfluß der neuen Lehre in der Kunst nicht auf die Mitglieder der Sezessionen beschränkt. Aber es ist das große Verdienst dieser Vereinigungen, die sich im Jahre 1903 zu dem „Deutschen Künstlerbund" zusammenschlossen, um so der älteren (1856 gegründeten) „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" ein Paroli zu bieten, daß sie unser Kunstleben in vordem ungeahnter Weise erfrischten und verjüngten. Man mochte über die Extravaganzen moderner Ultras denken, wie man wollte, mochte diese in allen Farben schillernde, unruhige, immer auf Neues bedachte Masse mit noch so ruhiger Kritik betrachten — darüber bestand kein Zweifel mehr, daß die Sezessionen es waren, die unsere Kunstzustände aus einer drohenden Versumpfung retteten, dem Ausstellungswesen einen ungeahnten Aufschwung gaben und die Künstler ermutigten, ohne Rücksicht auf das Urteil der Menge lediglich der Stimme in der eigenen Brust zu gehorchen. Überall erblühte nun ein frisches Leben, und wunderbar bewährte sich die allumfassende Liebe des sezessionistischen Gedankens. Mehr als einmal im

365. Nähschule. Federzeichnung von Fritz v. Uhde.

366. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Von Fritz v. Uhde. Leipzig, Museum.

367. Im Lübecker Waisenhaus. Von Gotthard Kuehl. Dresden, Gemäldegalerie.

Verlaufe der letzten Jahrzehnte bog der Weg der Kunst plötzlich um, tauchten neue Ziele auf, von deren Vorhandensein man früher nichts geahnt hatte. War man durch die sozialen Interessen der Zeit auf Arbeiter- und Bauernszenen gewiesen, durch den Zorn gegen die süßlichen Verschönerungen und Verzuckerungen des wahrhaftigen Lebens zu naturalistischen Rücksichtslosigkeiten gedrängt worden, so suchte man bald auch wieder freundlichere Themata auf. Der plötzlich erwachte Wahrheitsdrang hatte zu unerbittlichen Schilderungen der Häßlichkeit und Ungerechtigkeit, des Schmutzes und der Gemeinheit des Lebens verleitet — das war eine logische Reaktion gegen das Wolkenkuckucksheim des Pseudo-Idealismus —, aber schließlich lag auch hierin eine Einseitigkeit, der man bald müde wurde. Und die bildende Kunst bemühte sich nun, den gesamten Inhalt des modernen Lebens in allen seinen Gestalten und Erscheinungsformen abzuspiegeln. Die vornehme Welt trat ergänzend zum Proletariermilieu. Neben der Misere suchte man den Luxus, neben dem Schmutz den Glanz, neben dem Elend die Fröhlichkeit, neben der Häßlichkeit die Schönheit wieder zu begreifen, und neben der Lust an realistischen Wirklichkeitsschilderungen erhebt sich wieder eine neue Sehnsucht zum Phantastischen. Zugleich wird das subjektive Element in der Malerei immer stärker betont; von dem Realismus Leibls schwang man sich zu einer durchaus persönlichen Art der malerischen Wiedergabe auf, und neben der Tyrannis des Farbengeschmacks macht die innere Empfindung, neben dem Maler macht der Künstler wieder sein Recht geltend. Wie in Frankreich treibt schließlich der Überdruß an der radikalen Hellmalerei dazu, die Probleme der natürlichen Beleuchtung auch von anderen Seiten zu untersuchen. Eine Fülle der verschiedenartigsten Talente tritt auf, die ihre Kräfte miteinander messen, um aller dieser Probleme Herr zu werden.

Zu den eifrigsten Förderern des Sezessionsgedankens in München gehörte Bruno Piglhein (1848—1894). Sein leicht bewegliches Talent hat in der kurzen Lebenszeit, die ihm gegönnt war, eine so vielseitige Tätigkeit entfaltet, daß es schwer ist, sie zu überblicken. Am stärksten entwickelt war wohl seine dekorative Begabung; aber das Unglück wollte, daß seine schönste Leistung, das Rundbild von der Kreuzigung Christi, das der auf schlimme Bahnen geratenen deutschen Panoramenmalerei neue Ziele wies, ein Raub der Flammen wurde. Piglheins sonstige Werke geben Kunde von einer etwas sprunghaften Tätigkeit; wir sehen pikante Frauengestalten von einem Chic, den man sonst in Deutschland nicht oft findet, liebenswürdige Figuren und Gruppen, die die Klippe des Genrehaften nicht immer umsegeln, religiöse Gemälde von tiefer Innigkeit (Abb. 364), Porträts von feinsten malerischen Qualitäten.

Der verehrte Präsident der Münchner Sezession war lange Jahre Fritz von Uhde (1848—1911), der bedeutendste Vorkämpfer der Freilichtmalerei neben Liebermann, zugleich der gefeierte Erneuerer des Religionsbildes. Die historische Epoche hatte sich auf diesem Gebiete entweder den Italienern der Renaissance sklavisch angeschlossen oder aus dem biblischen Gemälde ein orientalisches Kostümstück gemacht; der Sinn für „Echtheit" hatte verlangt, die Vorgänge der heiligen Überlieferung mit aller Exaktheit geschichtlicher und ethnographischer Kenntnisse zu schildern, und sie damit des Zaubers der Legende entkleidet. Von der Innigkeit der Nazarener war nur wenig übriggeblieben, ein Restchen von der kindlichen Frömmigkeit Overbecks hatte sich höchstens noch in die kunstlosen Stiche und Buntdruckbilder geflüchtet, die das Zimmer der Bauern und kleinen Leute schmückten. Nun fand der Realismus wieder den Weg zur religiösen Malerei zurück. Eduard von Gebhardt hatte ihn zuerst betreten, Uhde ging ihn zu Ende. Er hatte den Mut, urchristliche Einfachheit mit schlichten Abbildern der modernen Welt unmittelbar zu verbinden. Seine heilige Familie ist eine Handwerkerfamilie der Gegenwart, seine Apostel sind schlichte Leute unserer Zeit. Sein Christus tritt in das niedrige Zimmer des deutschen Bauern und segnet sein Mahl. Er läßt im schmucklosen Raum des deutschen Volksschulzimmers die Kleinen zu sich kommen. Er predigt auf dem Berge wackern Landleuten, die von der Feldarbeit herbeikommen, drunten am See bayrischen Mädchen mit blonden Defreggerzöpfchen — ein Christus der armen Leute, ein Tröster der Mühseligen und Beladenen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, ein edler Prophet der Nächstenliebe in der Zeit des Sozialismus. Uhde war erst spät zur Kunst gekommen. Als junger sächsischer Offizier hatte er den französischen Krieg mitgemacht, als Premierleutnant, fast dreißigjährig, seinen Abschied genommen. Er ging nach Wien und München, um Malerei zu studieren. Wie Liebermann war er eine Zeitlang bei Munkacsy in Paris, dann viel in Holland, wo damals so manche die Mitgift der Pilotyschule abschüttelten (Abb. 365), und dort entwickelte sich Uhde zu einem Meister der treuen Beobachtung und der Freilichtmalerei. Realistische Szenen von hellen, frischen Farben aus Holland, aus München und seiner Umgebung („Trommlerübung") stehen am Anfang seiner Werke; sie machten durch die kühne Unbefangenheit ihres modernen Vortrags großes Aufsehen. Bald aber ging Uhde zu seinen anfangs so heftig angegriffenen, dann so ehrfurchtsvoll bewunderten biblischen Bildern über, in denen er, ganz ähnlich wie Gerhart Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt", rücksichtslose Wahrheitsschilderungen und milde Phantasien, grobe Wirklichkeit und traumhafte

368. d'Andrade als Don Juan. Von M. Slevogt.

369. Arbeit. Originallithographie von Graf L. v. Kalckreuth.

Erscheinungswelten, die rauhe Außenseite des Lebens und zarteste Empfindung miteinander vermählte. Die Lehren der Lichtmalerei hat Uhde dabei nicht vergessen. Die gedämpfte Zimmerbeleuchtung in seinem wundervollen großen „Abendmahl“, in den Bildern „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“ (Nationalgalerie) oder „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Leipzig, Museum, Abb. 366) oder in dem „Tischgebet“ (Paris, Luxembourg), das verstreute Tageslicht der Vorgänge im Freien, der strahlende Himmelsglanz, der als ein leuchtendes Wunder den Hirten die Geburt des Herrn verkündet und in den Stall zu Bethlehem dringt („Heilige Nacht“ in Dresden, Tafel XIV), zeigen, was der Künstler seiner impressionistischen Schulung verdankt. Später hat er in kluger Selbstbeschränkung das Feld seiner größten Erfolge nicht immer wieder umgepflügt, sondern aufs neue sein malerisches Können in Zucht genommen und in zahlreichen vorzüglichen Freilicht- und Interieurstudien, darunter besonders anziehenden Bildern aus der Kinderstube und dem Garten seines Hauses bewiesen, daß man auch bei einer Malerei von reichem gegenständlichen und seelischen Gehalt nicht aufzuhören braucht, ein rechter Maler im modernen Sinne zu sein.

In späteren Jahren ward Hugo von Habermann (geb. 1849), der in seiner Entwicklung die Wandlungen der Münchner Malerei deutlich abspiegelt, Präsident der Sezession. Aus der Pilotyschule gelangte er zuerst in eine altmeisterliche Dunkelmalerei, dann zu einer

Fritz v. Uhde: Heilige Nacht.

Dresden, Gemäldegalerie.

370. Das Alter. Von Graf L. v. Kalckreuth. Dresden, Gemäldegalerie.

pessimistischen Wirklichkeitskunst („Das Sorgenkind"); aber seine eigenste Art fand er erst, als er auch dem Naturalismus entwuchs. Nun entstanden seine allegorischen und mystischen Bilder in ihren seltsamen Stilisierungen, und nun kamen auch Habermanns merkwürdige Frauen zur Welt, die an dekadenter und perverser Sensibilität nicht weiter hinter Degas zurückbleiben, diese nichts weniger als „schönen" Weiber mit ihren überschlanken Gliedern, die in größter Freiheit

371. Holländische Mädels. Von H. v. Bartels.

372. Regenwetter. Lithographie von Franz Skarbina.

und Sicherheit mit eigentümlich schlangenhaft geführten Pinselstrichen hingemalt sind, oft immer noch mit raffinierter Benutzung eines dunklen Grundtons, oft auch in heller Freilichttechnik, und immer in einem prachtvollen Akkordklang gelockerter Farben.

Einige Mitbegründer der Münchner Sezession trugen die neuen Lehren alsbald nach anderen Städten. Gotthard Kuehl (1850 bis 1915) erhielt einen Ruf nach Dresden, wo er auf die Erneuerung des Kunstlebens bedeutenden Einfluß gewann. Kuehl, ein geborner Lübecker, hat in seiner niederdeutschen Heimat die einfachen Themata studiert, zu denen die Zeit drängte. Er ward dort der Meister der hellen, freundlichen Interieurs („Altmännerhaus", Nationalgalerie; „Waisenhaus", Dresdener Galerie, Abb. 367), der sauber gescheuerten Dielen, der roten Dächer und Ziegelboden. Seine Freude am malerischen Spiel der Lichter führte ihn zu lustigen Rokokoszenen, und in die schimmernde Pracht alter Kirchen, wo die Strahlen der Sonne über kunstvolles Gitterwerk, gewundene Säulen, kostbaren alten Schmuck und Priester in prächtigen Gewändern hüpfen. Seitdem Kuehl in Dresden an der Akademie wirkt, hat er vor allem in der launigen Barockherrlichkeit der sächsischen Hauptstadt neue Nahrung für seine malerische Lust gefunden und namentlich in seinen Blicken von der Brühlschen Terrasse über die Giebel und Dachgalerien der umliegenden Gebäude und die alte Augustusbrücke, in seinen Ansichten von der zierlichen Hofkirche impressionistische Stadtbilder von hohem Reiz geschaffen. In Dresden stand neben Kuehl vor allem Karl Bantzer (geb. 1857), der namentlich in seinen Porträts und seinen Bildern hessischer Bauern eine Kunst von tiefdringender Lebenswahrheit und strenger Herrschaft über die Mittel der Palette bewährt. Von der jüngeren Generation trat Robert Sterl (geb. 1867) zu ihnen, dessen eigentümlich schwere, doch ungemein eindringliche Farbensprache immer erfolgreicher nach Lockerung und Aufhellung strebt. — Max Slevogt (geb. 1868) und Lovis Corinth (geb. 1858) gingen von München nach Berlin, um dort neben Liebermann den Impressionismus zu stützen. Slevogt ist der Gewandtere, Behendere, Corinth, ein starkknochiger Ostpreuße, der Schwerere, Wuchtigere von beiden. Jener überwand die Fesseln

der Konvention mit spielender Leichtigkeit und entwickelte in Pleinairbildern von geistreichster Lichtbehandlung, in breit und sicher hingesetzten Porträtstudien (der Sänger d'Andrade als Don Juan, Abb. 368), in phantastischen Farbenspielen (Triptychon vom Verlorenen Sohn) und in pikanten Zeichnungen eine temperamentvolle Impressionistenkunst. Corinth zeigte sich vor allem als ein Aktmaler von derber, sinnlicher, oft brutaler Malerkraft, der die „infernalische Fleischfreude" des Rubens mit modernen Mitteln erneute (Salome mit dem Haupt des Täufers, Andromeda).

373. Studie. Von Ludwig Dettmann.

Graf Leopold von Kalckreuth (geb. 1855) ward von München nach Karlsruhe, später nach Stuttgart berufen; seit 1906 hat er sich bei Hamburg niedergelassen. Auch er ging vom Naturalismus aus und hatte in Holland die Welt mit freien Augen betrachten gelernt. Zuerst malte er gern Seeleute und Bauern in ihrer ländlichen Einfachheit, doch sein Sinn war von vornherein mehr auf monumentale Ruhe als auf Liebermanns nervöse Beweglichkeit gerichtet. Seine Farben sind nach der Natur gebildet, aber seine Linien gern energischer als die der Wirklichkeit, so daß seine Gestalten trotz aller Treue der Einzelbeobachtung oft zu Repräsentanten ihres ganzen Lebenskreises, fast zu symbolischen Figuren wurden (Abb. 369). Er durfte mit Recht unter das Bild zweier verschrumpelter Bauernweiber den Titel „Das Alter" setzen (Abb. 370). Auch Kalckreuths Porträts und seine Freilichtbilder, vor allem die Blicke auf den Hamburger Hafen, haben eine persönliche Kraft des Ausdrucks, die aus dem Naturalismus in ein Neuland führt. Neben ihm in Stuttgart und dann wieder in München wirkte Ludwig Herterich (geb. 1856), der mit flottem Pinsel die Welt und die Jahrhunderte durchstreift hat und vornehmlich durch einige Bilder breit gemalter ritterlich Kraftgestalten bekannt geworden ist. Auch Hans von Bartels (1856—1913), der von vornherein zu dem Münchner Kreise gehörte, hatte sich in Holland die entscheidenden Anregungen für seine Schilderungen von der Küste und vom Leben der Fischer und Schiffer geholt, die er am liebsten in großen Aquarellbildern malte (Abb. 371).

In Berlin stand von Anfang an neben Liebermann Franz Skarbina (1849—1910), der, mit einem eminenten technischen Geschick und malerischen Sinn ausgestattet, als Schaffender wie als Lehrer in der Künstlerschaft und im Publikum dem Programm der Jugend Anhänger warb. Die Geschmeidigkeit seines Talents verlieh Skarbina die Fähigkeit, sich mühelos die

374. Vlämisches Dorf. Von Lesser Ury.

Lehren des Impressionismus anzueignen, und seine behende Virtuosität führte ihn durch alle Wandlungen des internationalen Geschmacks. Wie Liebermann ging auch er von Menzel aus. An den Berliner Altmeister erinnern seine Freude am geistreichen Spiel des Lichts, die Schärfe

375. Volksopfer 1813. Von A. Kampf. Leipzig, Städt. Museum.

376. Im Grunewald. Von W. Leistikow.

des Blicks und die Hinneigung zur friderizianischen Epoche, die immer wieder hervorbricht. Doch die Strömung der Zeit riß Skarbina ganz ins moderne Fahrwasser hinein, und in Paris erwarb er sich eine Leichtigkeit der Pinselführung, wie man sie in Berlin bis dahin nicht kannte. Er malte zunächst, wie alle damals, Arbeiter und Landleute; doch sein eigentliches Gebiet fand er

377. Waldsee. Radierung von W. Leistikow.

378. Herbsttag. Von Karl Buchholz. St. Petersburg, Akademie der Künste.

erst, als er reichere Farbenspiele und kompliziertere Beleuchtungseffekte aufsuchte und, anfänglich in der französischen, dann in der deutschen Hauptstadt, die bunte Bewegtheit des modernen Straßengetriebes schilderte, als er die für ihn charakteristischen Bildchen schuf (Abb. 372), die am liebsten zur Abendzeit einen Blick ins Gewühl der Stadt festhalten, wie er sich dem flanierenden Spaziergänger darbietet. Einfache Themata aus dem Leben der Zeit, Gestalten aus dem Volke, bürgerliche Interieurs, ein Weihnachtsbaum im Kerzenschimmer, ein Blick in ein altes Schloß, Gesellschaftsszenen, alles ist ihm gleich lieb, wenn es ihm nur Gelegenheit gibt, den pikanten Tänzen des Lichts zu folgen und

379. Bootsbrücke. Von O. H. Engel.

geschmackvolle Farbenspiele zu entfalten, denen er mit einer flotten, eine Zeitlang etwas flüchtigen Technik nachgeht. Neben Liebermann und Skarbina stritt und streitet in Berlin eine ganze Reihe von Talenten für die neuen Lehren. Einen Ehrenplatz unter den Bringern der modernen Farbenanschauung in den achtziger Jahren nimmt vor allem Lesser Ury (geb. 1862) ein, der aus Belgien und Paris eine glänzende malerische Schulung mitbrachte und in ganz einfachen Vorwürfen, Landschaften, Dorf- und Arbeiterszenen (Abb. 374), Stadtbildern und Interieurs, eine außerordentliche Kraft und Energie der Lichtbehandlung und des breiten Vortrags betätigte. Später ging Ury gern vom Öl zum Pastell über, von realistischen Darstellungen zu zarten und schwärmerischen Stimmungsgedichten von einem Duft der Farbe und einer Weichheit des Tons, die wenige andere in Deutschland erreicht haben. Jünger noch ist Ludwig Dettmann (geb. 1865, von 1902—1915 Direktor der Königsberger Akademie), der Maler der niederdeutschen Bauern (Abb. 373), daneben ein feiner Aquarellist, überdies der erste, der in Deutschland mit Erfolg gewagt hat, die moderne Vortragsart auf die dekorative Monumentalmalerei zu übertragen (Rathaussaal in Altona). Hugo Vogel (geb. 1855), im Beginn seiner Tätigkeit hervorragend als Porträtist und Figurenmaler, hat ähnliche dekorative Versuche angestellt. Curt Herrmann (geb. 1854) entwickelte sich zu einem Künstler von außerordentlichem Geschmack, der gern den Reizen raffinierter Farbenzusammenstellungen nachging und sich, namentlich in seinen zarten Stilleben, mit Erfolg neoimpressionistischen Experimenten zuwandte. Arthur Kampf (geb. 1864) hat seine Abstammung von der Düsseldorfer Historienmalerei nie ganz vergessen (Abb. 375), aber mit seinem technischen Können verband er oft einen überraschenden Geschmack für pikante Farbenwirkungen. Hans Baluschek (geb. 1870), einer der Begabtesten aus der nächsten Generation, schildert mit unerbittlicher sozialkritischer Schärfe, nicht ohne malerische Härten, aber in einer Kunst von überzeugender Eigenart die Proletarierwelt Berlins und die charakteristische Herbheit der Stadt.

380. Die Lieblingshenne. Von Anton Romako.

Als ein Führer der Berliner Sezession galt neben Liebermann namentlich Walter Leistikow (1865—1908), dessen Ruhm vor allem an den schönen Bildern haftet, in denen er die ernsten Stimmungen und die verborgenen malerischen Reize des Grunewalds und der weiteren märkischen Landschaft der Kunst wie dem Verständnis des Publikums überhaupt erst erschlossen hat (Abb. 376). Leistikow hatte bei Gude in Berlin gelernt, die Natur unbefangen zu studieren. Im Kreise der „XI" hellte sich dann seine Farbe auf, und er lernte nun seine Landschaften von der deutschen Küste, aus der Mark, aus Schweden und Dänemark in ein

381. Znaim im Winter. Von Th. v. Hörmann.

klares und feines Licht zu stellen, sie aber doch nie analytisch, sondern als ein Synthetiker zu malen, der sich ihre Hauptzüge zwanglos aneinander rückt und dadurch unversehens den Stimmungsgehalt aus der Wirklichkeit löst, ohne ihr Gewalt anzutun. Eine Zeitlang führte diese Tendenz den Künstler in eine noch straffere Vereinfachung der Formen und Farbenwerte, die zu einer eigenartigen freien Stilisierung wurde (Abb. 377) und Leistikow folgerecht auch zu rein dekorativen und sogar zu kunstgewerblichen Entwürfen drängte.

Der Landschaftskunst war überhaupt, wie in den andern Ländern, so auch in Deutschland die reichste Blüte beschieden. Kein Zeitalter hat die Natur so geliebt wie das unsre. Die Epoche der Weltstädte, des Dampfes und der Fabriken hat keinen Rousseau nötig, der sie mit Donnerstimme zur Natur zurückrief. Als selbstverständliche Reaktion gegen den Lärm und das Hasten des städtischen Alltags stellte sich die heiße Sehnsucht nach dem Frieden und der Ruhe ein, die draußen herrschten. Auch das unscheinbarste Motiv genügte schon, um dieser Lust zu frönen. Und über alles hin leuchtete der helle Tag und die Sonne. In Berlin hatte schon vor Leistikow Eugen Bracht (geb. 1842), der seine Anschauung auf weiten Studienreisen bereichert hatte, eine Landschaftsmalerei angebahnt, die realistische Eindringlichkeit mit dekorativer Breite verband. Seine Art, den Eindruck eines Naturausschnitts durch ein paar stark betonte Linien, die am liebsten das Bild quer durchschneiden, durch die Kontraste großer leuchtender Farbenflächen und die sorgsame Gruppierung der Licht- und Schattenmassen selbstherrlich zu-

sammenzufassen, fand viele Anhänger. In Berlin wie in Dresden, wohin Bracht später berufen wurde, hat sich ihm eine große Schülerzahl angeschlossen. Doch die meisten jüngeren Berliner, wie Ulrich Hübner (geb. 1872), Max Uth (1863 bis 1913), auch Otto H. Engel (geb. 1866), der gern wie Dettmann das niederdeutsche Küstenland aufsuchte (Abb. 379), standen unter dem Einfluß der durch Liebermann vermittelten Freilichtlehren; eine ganze Reihe tüchtiger Talente schloß sich ihnen an. Früh hat der Impressionismus auch, wenngleich mehr in der Stille, eine Stätte in Weimar gefunden, wo Schillers Enkel, Freiherr Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836 bis 1902), zugleich ein geistreicher Radierer, sich in seinen feinen Landschaftsbildern besonders an Claude Monet anschloß, wo Christian Rohlfs (geb. 1849) in breitgemalten Waldszenerien sich aus Eigenem eine kräftige, etwas gewaltsame Analyse des Freilichts schuf, um dann seine eminente Begabung in den Dienst des Neoimpressionismus zu stellen — ähnlich wie das Paul Baum (geb. 1859) mit seinen zarten, von hellen Lichtern überflimmerten Landschaften getan hat —, und wo Theodor Hagen (1842—1919) seit Jahrzehnten einem großen Schülerkreise die Anschauungen eines soliden Realismus als ausgezeichneter Lehrer weitergab. Ein Schüler Hagens war Karl Buchholz (1849—1889), der nach fruchtlosen Kämpfen sich selbst den Tod gab und den Ruhm nicht mehr erlebte, den die leuchtende Luftmalerei seiner frischen Frühlingsbilder gefunden hat (Abb. 378). Hans Olde (1855—1917), der von 1903 bis 1910 die Weimarer Kunstschule leitete, hatte sich vorher in niederdeutscher Einsamkeit in die Luft- und Lichtgeheimnisse der Natur

382. In der Kirche. Von K. Moll.

383. Natur. Von Fritz Erler.

versenkt. In Stuttgart wirkt Otto Reiniger (geb. 1863), der in ungeduldigen Impressionistenstrichen die farbige Mannigfaltigkeit der Natur nachzuschaffen strebt. In Düsseldorf, das sich am schwersten von der Überlieferung trennte, ragte Eugen Kampf (geb. 1861) als Maler der niederrheinischen Ebene und ihrer Dörfer hervor. Von seiner an holländische Meister erinnernden Art zu energischer Helligkeit führte in Düsseldorf Olof Jernberg (geb. 1855), der dann mit Dettmann und Otto Heichert (geb. 1868) nach Königsberg ging, wo sie auf einigermaßen einsamer Warte dem fernen Osten des Deutschtums die neue Kunst vertraut zu machen suchten.

In Wien klangen die Gedanken der Sezession in den merkwürdigen Gemälden Anton Romakos (1834 bis 1889) vor, der, von einem unruhigen und zerfahrenen Leben hin und her geworfen, auch in seiner Kunst sprunghaft und undiszipliniert, aber überall als ein außerordentliches Talent erscheint. Romako malte Porträts und Akte von einer Kraft der Anschauung und von einem Reichtum des Lichts und der farbig belebten Schatten, die in ihrer Zeit unverstanden bleiben mußten (Abb. 380); malte Landschaften und Märchenszenen von einer eigentümlichen, bald an Munkacsy, bald an Monticelli erinnernden Phantastik, ein Geschichtsbild („Tegetthoff auf der Kommandobrücke") von fabelhafter Wahrheit in der Schilderung einer modernen Seeschlachtszene, allegorische Gestalten nach Walter Crane, doch von einer seltsamen und geheimnisvollen Mystik, eine Circe mit Odysseus, die an Daumier erinnert, und überall offenbart sich eine geniale Begabung, die in Auffassung und Vortrag eigenste Wege ging. Für die Wiener Landschaft ward nach dem temperamentvollen Albert Zimmermann (1801—1878), dessen wilde Gebirgswasser und von Sturm zerzauste Wälder oft an Preller und Achenbach erinnern, sein Schüler Emil Jakob Schindler (1842—1892) der Erneuerer, der sich von romantischen Anfängen her auf weiten Reisen nach holländischen und Fontainebleauer Vorbildern zu einer intimen Stimmungsmalerei durcharbeitete (Friedhofslandschaft „Pax", Wiener Gemäldegalerie), aber auch von dem dunkeln braun-grau-grünen Ton dieser Zwischenepoche noch einen Aufstieg zu frischer Helligkeit nahm. Der Wiener Prater, der schon Waldmüllers Freilicht entbunden hatte, ward auch für Schindler eine Fundstätte reizvoller Themata; von dort aus zog er weiter aufs Land, um die schlichte Schönheit Niederösterreichs zu studieren. Sein technisches Können und sein tiefes Verständnis für das innerste Wesen eines einfachen Naturausschnitts, das er oft durch ein unmerkliches Betonen der Hauptlinien zu bedeutungsvollem Eindruck steigerte, entwickelte sich in der Heimat immer freier; allzu früh ward er aus dieser aufwärts führenden Laufbahn abberufen.

384. Nachbars Kinder. Von Fr. Kallmorgen.

Schindler hat eine ganze Schar von Schülern und Schülerinnen hinterlassen, unter denen Tina Blau (geb. 1845) mit ihren Praterbildern und Stilleben hervorgehoben werden mag. Auch Theodor von Hörmann (1840—1895) gelangte durch ihn zu der klaren Frische seiner prachtvoll gemalten letzten Winterbilder (Abb. 381). Der Einfluß der Franzosen zeigte sich dann auch in Wien überall. Schindler verdankte den Meistern von Barbizon entscheidende Anregungen, Hörmann hatte selbst im Walde von Fontainebleau gemalt, und Eugen Jettel (1845 bis 1901), der Meister der kostbaren kleinen, von fern noch an Pettenkofen erinnernden Bildchen, in denen ein Blick über eine Ebene, einen Küstenstrich, ein Stück Acker, mit zartester Delikatesse auf graublaue oder mattbraun-blaue Harmonien gestimmt ist, war Jahrzehnte hindurch ganz in Paris seßhaft. Ein getreuer Schüler Schindlers wieder war Karl Moll (geb. 1861), ein beweglicher Künstlergeist, dem das österreichische Kunstleben der letzten Jahrzehnte viel dankt, und dessen organisatorische Begabung an der Gründung der Wiener Sezession hervorragenden Anteil hat, zugleich ein ausgezeichneter Maler, der in lichten Landschaftsszenerien und Interieurs von flimmernder Helligkeit einen reifen Farbengeschmack bekundet (Abb. 382). In breiterem, mehr zu dekorativer Wirkung neigendem Vortrag und kräftig kontrastierenden Farbenflächen malt Ferdinand Andri (geb. 1871) seine Gouachebilder vom niederösterreichischen Lande, realistisch stilisierte Ausschnitte von blumigen Wiesen und braunen Äckern, noch lieber belebte Gruppen von Bauern, die sich auf dem Feldweg begegnen, zum Markt ziehen, sich auf der Kirmes amüsieren, und deren Volkstrachten unter heißer Sonne in knalliger Buntheit vergnüglich hervorleuchten. Ein Nebenschößling der Wiener Sezession war der „Hagenbund“, der ähnlich wie die „Luitpoldgruppe“

385. Venedig. Skizze von Ludwig Dill.

in München, aber mit einem lebhafteren modernen Einschlag, neuere und ältere Lehren zu verbinden suchte.

Die Münchner Sondergruppe der „Scholle“ strebte vor allem zu einer Erneuerung der dekorativen Malerei in freiem, breit und flächig gehaltenem Vortrag. Namentlich ihr Führer Fritz Erler (geb. 1868, Abb. 383) hat dabei auf bisher unbegangene Wege gewiesen, ohne gleich schon das Ziel erreicht zu haben (Wandbilder im neuen Kurhause zu Wiesbaden). Wie Erler in seinen stilisierten Kompositionen, pflegt Walter Georgi, kräftiger in

386. Gottesdienst im Freien. Von Fr. Mackensen.

der Farbe, in dekorativ erfaßten realistischen Szenen großen Formats die charakteristische breite Manier dieses Künstlerkreises, während Leo Putz sie zum Ausdruck seiner originellen, von barockem Humor geborenen Phantasien benutzt.

Eine Stellung für sich nimmt die Landschaft der Karlsruher ein, die aus der Anschauung der Fontainebleauer zu einer Stimmungskunst von ausgesprochen deutschem Charakter überging. Zwei Lierschüler, Gustav Schönleber (1851—1917) und Hermann Baisch (1846 bis 1894), waren die Stifter dieser Schule, von deren bedeutendsten jüngeren Vertretern Hans von Volkmann (geb. 1860) sowie Friedrich Kallmorgen (geb. 1856, Abb. 384), der nach Berlin, und Richard Pötzelberger (geb. 1856) genannt seien, der, wie Schönleber, nach Stuttgart berufen wurde. Die weiten Flächen und das wellige Vorgebirgsland der oberrheinischen Hochebene sind die Lieblingsplätze dieser Künstler. Eine Verwandtschaft mit der Landschaft Thomas ist dabei oft unverkennbar; und in späterer Zeit war an der leisen Stilisierung, mit der sie die Natur behandeln, auch ein Einfluß der mit breiten Flächen arbeitenden modernen Farbenlithographie zu erkennen, die gerade in Karlsruhe ihre erste und vornehmste Pflegestätte gefunden hat.

387. Verkündigung. Von H. Vogeler.

Wir besitzen in unserem Sprachschatz ein Wort, das man mit keiner Vokabel fremder Zunge übersetzen kann: „Stimmung." Wenn alle Einzelheiten eines Naturbildes oder eines Gemäldes zueinander „stimmen", wenn ihre Teile wie auf das Gebot einer ordnenden höheren Kraft harmonisch ineinander greifen, daß alles einem größeren Zweck dient, fühlen wir das, was wir also bezeichnen, auf uns wirken. Die Landschaft der Karlsruher zeigte deutlich das Streben zu solchen Zielen, das andere mit ihnen teilten. Vor allem die Künstlergruppe, die sich unter der Führung Ludwig Dills (geb. 1848) aus der Unruhe Münchens in das nahe Dachau zurückzog und unter dem Einfluß der von ähnlichen Tendenzen erfüllten Landschaftskunst der Schotten stand. Dill war zuerst als Maler der Lagunen von Venedig bekannt geworden, die er aus der himmelblau-rosigen Schönmalerei der italienischen Basarkünstler erlöste, indem er die weite Herrlichkeit jener Inselwelt und die Pracht des grünen Wassers, das sie umspült, gewissenhafter studierte und ernster betrachtete (Abb. 385). Dann schwenkte Dill zum Schottentum ab

388. Tänzerinnen. Von Albert v. Keller.

und schwelgte in den weichen, verschwommenen Nebeltönen der Maler von Glasgow, in denen er die Hügel, Bäume und Büsche des Dachauer Moorlandes als dunkle graugrüne oder braungrüne Silhouetten gegen den helleren Dunst des Himmels stellt. Eine Mittelstellung etwa zwischen den Karlsruhern und den Dachauern nehmen die Künstler ein, die sich in das niederdeutsche Dorf Worpswede nahe bei Bremen zurückzogen: Fritz Mackensen (geb. 1866,

Abb. 386), der 1908 (auf zehn Jahre) an an die Weimarer Kunstschule ging, Otto Modersohn (geb. 1865), Heinrich Vogeler (geb. 1872), Fritz Overbeck (1869 bis 1909), Hans am Ende (1864—1918), Karl Vinnen (geb. 1863). Die niedersächsische Ebene, der spröde Ernst ihrer flachen Felder, ihre von üppigen Bäumen bestandenen Sumpfreviere, das ist ihre Domäne. Auch hier herrscht ein Hinarbeiten auf große, geschlossene Bildwirkung, auf abgerundete Stimmung vor. Oft nicht ohne Gefahr für den malerischen Ausdruck. Später sind die Mitglieder der Kolonie nach verschiedenen Richtungen ausstrahlend ihre eigenen Wege gegangen. Interessant hat sich dabei besonders Vogeler entwickelt, der Romantiker der Gruppe, der in zarten, lichten Bildern und feinen Radierungen halb ritterliche, halb biedermeierische deutsche Märchenszenen voll keuscher Poesie hervorbrachte (Abb. 387), auch zu dekorativen Malereien überging, die ihn schließlich ganz ins Kunstgewerbe führten.

389. Ochsen im Wasser. Von H. Zügel.

Die Landschaftsmalerei beweist deutlich, daß die moderne Kunst nicht lediglich eine neue Schablone an Stelle der alten gesetzt hat; hundert verschiedene Strömungen treffen sich in ihrem Bett. Das zeigte sich bald überall, namentlich auch in der Behandlung des Lichtproblems. Nach dem altmeisterlichen Braun und nach der bunten Schönfarbigkeit der koloristischen Zeit hatte man gern einfachste Beleuchtungen aufgesucht und die ganze Natur in ein kreidiges Grau getaucht. Nun bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß die Natur ebensowenig grau wie braun ist; man sucht mannigfaltigere Farben- und Beleuchtungsspiele. Julius Exter (geb. 1863) übte sich in Besnardschen Farbenphantasien (Die Welle, Adam und Eva), schwenkte aber zur rechten Zeit zu einem kräftigen Vortrag ab, der ihn davor schützte, ins Weichlich-Süßliche hinabzugleiten. Ländliche Bauernszenen halfen ihm dabei, aus den Extra-

390. Bildnis eines kleinen Mädchens. Von Dora Hitz. Berlin, Nationalgalerie.

391. Junge Frau mit ihrem Sohn. Von F. A. v. Kaulbach.

vaganzen eines symbolischen Farbenmystizismus den Weg ins Freie zu gewinnen. Nicht weit von Exter steht Albert von Keller (geb. 1845), dessen Malerei sich durch eine Weltmannsnoblesse auszeichnet, die für Deutschland ungewöhnlich ist (Abb. 388). Delikate Farbenwirkungen zu suchen, immer auf neue koloristische Sensationen zu fahnden, war seine Lust. Er malte die Eleganz der vornehmen Welt, das Leben der Gesellschaft, graziöse Damen in schillernden Toiletten, Zigaretten rauchende Kavaliere. Auch in vergangene Zeiten ging Keller zurück und schilderte farbenprächtige Szenen aus dem orientalischen Urchristentum, da das Wunder lebendig war, aus dem Mittelalter, da man schöne Hexen verbrannte, aus der Üppigkeit des alten Rom, da nackte Frauen unter blauem Himmel im marmornen Bassin ihr Bad nehmen. Ein eigentümliches zartes Licht, das die Gestalten und Gesichter weich modelliert und die Köpfe mit einem blendenden Schein umschmeichelt, ist charakteristisch für ihn. Zugleich kehrten die Maler von der hellen Mittagssonne auch wieder zu der sanften Beleuchtung des Abends zurück, wie P. W. Keller-Reutlingen (geb. 1854), der die geheimnisvollen Stunden der Dämmerung, oder Benno Becker (geb. 1860), der gar die Majestät der „bruna notte“ zur Lieblingszeit für seine Phantasien aus südlichen Gärten wählte. Ebenso verlangte das Auge nach dem langen Aufenthalt in der freien Luft wieder nach der Ruhe des Interieurs. Paul Höcker (1854—1910), wie alle die zuletzt Genannten der Münchner Schule angehörig, ging auf diesem Wege voran.

Wie in Frankreich erneuerte sich in Deutschland neben der Landschaft auch die eng mit ihr verbundene Tiermalerei. Die Troyon-Schule hatte längst über die Grenze gewirkt; Albert Brendel (1827—1895) vor allem, der mehrere Jahre in Barbizon zugebracht hatte, ward wie sein Lehrer Charles Jacque als „Schafmaler“ berühmt. Von Schreyer, Schmitson, Paul Meyerheim war schon die Rede. Wie sie alle, verrät auch der Hamburger Thomas Herbst (1848 bis 1915), der in feinen Bildchen die niederdeutsche Landschaft mit Kühen und Pferden be-

392. Pietá. Von Max Klinger. Dresden, Gemäldegalerie. Nach der Radierung von Alb. Krüger.

völkerte, die mittelbar und unmittelbar genossene französische Schulung. Kraftvoller setzten nun die jüngeren Münchner ein. Neben Victor Weishaupt (1848—1905), der bald nach Karlsruhe gezogen wurde, war es in erster Linie Heinrich Zügel (geb. 1850), der in völlig origineller Auffassung mit mächtiger, breiter Technik seine Kühe, Ochsen und Schafe im prallen Schein der Mittagssonne oder im grünlich-violetten Schatten dunkler Bäume beobachtete und damit zu früher unerreichten Wirkungen gelangte (Abb. 389). Eine ganze Schar von Schülern und Nebenmännern, von denen nur Hubert von Heyden (1860—1911) und Rudolf Schramm-Zittau genannt seien, schloß sich Zügel an und wies mit ihm der Tiermalerei ganz neue Wege.

Im Porträt blieb Lenbach bis zum Ende des Jahrhunderts herrschend. Sein bester Schüler Leo Samberger (geb. 1861) sorgte dafür, daß auch nach seinem Tode seine Art nicht ausstarb. Neben Lenbach hatte in München hauptsächlich F. A. von Kaulbach (geb. 1850) bedeutende Erfolge, die sich nicht nur auf Deutschland beschränkten. Er ist ein eleganter Techniker und ein geschmackvoller Farbenarrangeur — namentlich in früherer Zeit hat er kleine Kostümbildchen von außerordentlicher Delikatesse gemalt (Abb. 391) —, aber in die Tiefen der Seele steigt er als Porträtist nicht hinab. In Wien war Heinrich von Angeli (geb. 1840) der bevorzugte Maler der vornehmen Gesellschaft und des Hofes, später der Fürstenmaler ganz Europas, vor dessen glatten und konventionellen Spätfrüchten man die soliden Arbeiten seiner Frühzeit nicht vergessen darf. Die Impressionisten gaben dann auch der Bildnismalerei eine neue Wendung, indem sie die Köpfe ihrer geduldigen Modelle weniger als Selbstzweck denn als einen willkommenen Anlaß betrachteten, das Spiel des Lichts auch an diesem Problem zu studieren. Wir sahen schon, daß Liebermann, Slevogt, Kalckreuth, Habermann dabei zu bedeutenden Leistungen

393. Eva und die Schlange. Radierung von Max Klinger.

aufstiegen. Manche freilich bewiesen auch, daß das Artistentum des Impressionismus der Kunst der Menschendarstellung unter Umständen gefährlich werden kann. In Berlin machte sich daneben lange Zeit eine ehrlich-realistische, etwas trockene Bildniskunst geltend, deren angenehmster Vertreter Max Koner (1854—1900) war. Gestützt auf eine tüchtige französische Schulung aber schuf Dora Hitz (geb. 1856) mit modernen Mitteln, früher oft mit Carrièreschem Helldunkel, später mit schön abgestimmten lebhafteren Farben, ihre entzückenden Frauen- und Kinderporträts (Abb. 390). Eine der feinsten Erscheinungen der Berliner Bildnismalerei ward Reinhold Lepsius (geb. 1857).

Der Naturalismus war ein großes Reinigungsbad für die Kunst gewesen, der energische Hinweis auf die Wirklichkeit hatte Anschauung und Technik einer radikalen Revision unterzogen. Nun war es möglich, auf dem umgepflügten Boden auch die Keime der großen dekorativen Malerei und der Phantasiekunst anzupflanzen, die schon Jahrzehnte vorher von Böcklin und Marées ausgestreut worden waren. Was diese Meister gefordert hatten, fand jetzt endlich auch bei der jüngeren Generation ein Echo. In Max Klinger (geb. 1857 in Leipzig) vor allem erstand Böcklin ein Schüler, der seine Lehren weitergab; er hat selbst in einem Widmungsblatt an den Meister sein Verhältnis zu ihm in der Gruppe symbolisiert, da Aphrodite ihren Sohn Eros in der Kunst des Bogenschießens unterweist. Doch über diese Schule wuchs er hinaus zu einer Persönlichkeit von eigenster Kraft. Wenn Böcklin sich lachend über das Getriebe der Gegenwart in eine zeitlose Welt der Schönheit und Dichtung erhebt, so gehört Klinger zu denen, die sich im tiefsten Herzen als Söhne ihrer Zeit fühlen und alle Kämpfe und Leidenschaften der Gegenwart am eigenen Leibe schmerzlich spüren. Mit Radierungen von heiterer und origineller Phantasie begann er (Rettungen ovidischer Opfer, Paraphrase auf den Fund eines Handschuhs), in graphischen Folgen von fortreißender, oft grotesker Wildheit hat er dann mit einem Reichtum der Erfindung, in dem ihm keiner gleichkommt, den Zweifeln und Schauern, der Unseligkeit und Zerrissenheit, den Qualen und der Sehnsucht der modernen Seele Gestalt zu geben versucht. Aus rücksichtslosen Schilderungen des Lebens (die Zyklen „Dramen“, „Ein Leben“, „Eine Liebe“) und des Ringens mit der Leidenschaft („Eva und die Zukunft“, Abb. 393) fand Klinger den Weg zu einer Weltauffassung, die sich machtvoll über das Erdentreiben emporschwingt und den kosmischen Problemen des Werdens und Vergehens kühn ins Auge blickt („Vom Tode“ I und II). Aus einer vertieften Betrachtung religiöser Probleme (Zeichnungsfolge „Zum Thema Christus“) und der unbegreiflichen Rätsel unserer Schicksalskämpfe sucht er immer aufs neue den Pfad zur Klarheit und Läuterung, zur Aussöhnung des Individuums mit dem All, die nur der Kunst gelingen kann (Brahms-Phantasien; „An die Schönheit“), zur „tragischen Weisheit“ Nietzsches, zur Heiterkeit und feierlichen Großartigkeit der Antike, die er bald in ihrem eignen Lande aufsuchte, bald frisch in das wirre Leben der Gegenwart entbot. In Klinger sammeln sich alle Ströme der modernen deutschen

Max Klinger: Sommerglück.

Im Besitz der Stadt Berlin-Schöneberg.

Kunst. Neben seinem Widmungsblatt an Böcklin steht ein anderes an Menzel. In Karlsruhe ließ er sich von Gussow in den Realismus einführen, in Berlin (1875 bis 1879) studierte er das neue Leben der aufblühenden Großstadt, in Paris tritt er den Problemen der Freilichtmalerei nahe, mit denen er sich in heißem Bemühen auseinandersetzt, in Rom kommt er in den Kreis, der durch Böcklin und Marées sein Gepräge erhalten hat. Und wie ein Meister der Renaissance hat Klinger als Zeichner und Radierer, als Maler und als Bildhauer und als Schriftsteller seiner Sehnsucht Ziel zugestrebt, ohne sich in dem oft unruhigen Wechsel der künstlerischen Ausdrucksformen überall die letzte technische Reife zu erwerben, doch ununterbrochen Werke schaffend, die durch das Ringen einer mächtigen Persönlichkeit, eines unbändigen Künstlergeistes im Tiefsten ergreifen. Auch Klinger hat den deutschen Fluch der handwerklichen Unsicherheit und Schwerfälligkeit gespürt. Namentlich der Farbe hat er Schlachten geliefert und doch gewaltige Bildkompositionen geschaffen von feierlicher, herber Größe und stolzer Monumentalität (Pietà, Abb. 392; Kreuzigung). Von frühen resoluten Freilicht- und Wirklichkeitsstudien (Spaziergänger; Sommerglück, Tafel XV) bis zu den koloristischen Experimenten Besnards hat er alle Stadien der modernen Farbenkunst durchlaufen (L'heure bleue), bis ihn das Bewußtsein seiner überwiegenden Begabung für die lineare und plastische Form von der Radierung zur Bildhauerei trieb. Eine Verbindung von Malerei und Plastik stellt den Übergang her (Urteil des Paris, Christus im Olymp). Dann beginnt ein emsiges Versenken in das Skulpturale. In einer Reihe glänzender Aktfiguren (Badende, Amphitrite) übt er sich im Studium des Nackten. Doch auch hier reißt ihn die Überfülle des Gedanklichen in seinem Wesen von der Naturnachbildung zur Verkörperung von Ideen und zur Betonung des Seelischen im Körperlichen. Die Halbfiguren der Salome und der Kassandra halten noch einmal Abrechnung mit der Sinnlichkeit, die den Menschen zu ihrem Sklaven macht, und mit der unerbittlichen Grausamkeit des Schicksals. Monumentale Porträtbüsten (Liszt, Abb. 394; Nietzsche; Wagner) spiegeln den Kampf mit diesen Mächten in den Köpfen großer Persönlichkeiten. Die Farben müssen helfen, das Weiß des Marmors ausdrucksvoller zu steigern; durch buntes, seltenes und kostbares Gestein, durch Schleifen und Ätzen des Marmors, durch Einfügung von Elfenbein und Bernstein wird das Bildwerk im Sinne der Antike intensiver dekorativer Effekte fähig gemacht. Und in dem gewaltigen Werk des sitzenden Beethoven (Abb. 395), dem die Leipziger in ihrem Museum einen eigenen Raum hergerichtet haben wie die Amsterdamer der Rembrandtschen Nachtwache, tönt alles zusammen, was Klinger ersehnt: Wirkung für das Auge und Erregung des Geistes. Die Reliefs des Bronzesessels künden wiederum von dem Kampf zwischen Christentum und Antike,

394. Liszt. Von Max Klinger.

395. Beethoven. Von Max Klinger. Leipzig, Museum.

zwischen Innerlichkeit und Schönheitslust, der schon in der Begegnung von Christus und den Göttern des Olymp vorklang, und die großartige Gestalt des sitzenden Beethoven selbst verkündet die Sehnsucht nach einem Ausgleich dieser streitenden Elemente, nach dem „dritten Reich", von dem Ibsens Julian Apostata prophetisch sprach, durch den großen Künstler, den schöpferischen Menschen.

Die verheißene Schönheitswelt, die Marées nur von fern sah, wie Moses das Gelobte Land, um die Klinger ringt wie Jakob mit dem Engel, hat Ludwig von Hofmann (geb. 1861) mit leichtem Zauberstabe erschlossen. Der jüngere Künstler konnte freilich den Fortschritt des malerischen Handwerks nützen, ihm gehorchten Pinsel und Palette, Ölfarben und Pastellstifte ohne Widerstreben. So malte er denn mit leichter Hand die Natur in den trunkenen

396. Adam und Eva. Von L. v. Hofmann. Leipzig, Museum.

Farben, in denen sein Poetenauge sie erschaut. Wälder, Täler und blühende Gefilde von üppiger Pracht tauchen auf (Abb. 396). Schlanke Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin umher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit, oder kleiden sich in bunte, flatternde Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet. Oder der Künstler zaubert einen Rausch von Farben und Arabesken auf die Leinwand, die sich seltsam verschlingen und lösen, und aus deren phantastischem Gewirr ein Frauenkopf, ein schimmernder weißer Körper, eine Blume, ein Vogel mit märchenhaftem Gefieder auftaucht. Hofmanns Kunst ist im schönsten Sinne dekorativ, eine schmückende Malerei, die den Raum in einen heiteren Festsaal wandelt (Wandbilder für das Standesamt an der Fischerbrücke, Berlin; für die bisher unausgeführte Museumshalle und das neue Hoftheater in Weimar).

Die dekorativen Neigungen waren es, die Franz Stuck (geb. 1863) von seinen leuchtenden Anfängen zu einer Vernachlässigung seines außerordentlichen Talents führten. Auch Stuck stammt von Böcklin her, von dem er die ausdrucksvolle Farbe und die phantastischen Fabelwesen übernommen hat, die so zügellos ausgelassen in vorgeschichtlicher Einsamkeit ihr Wesen treiben und den Instinkten ihrer Sinne folgen. Mit Klinger begegnet er sich in dem harten Umriß, der antikisierenden Linie, die in scharfen Winkeln seine Figuren wirkungsvoll umschreibt. Doch das alles erscheint bei Stuck noch gesteigert. Seine große Kunst der Zeichnung und seine koloristische Fertigkeit führten ihn zu einer eigentümlichen Art strenger Stilisierung, hinter deren Ruhe sich ursprüngliche Leidenschaft verbirgt. Von der flimmernden Helligkeit seines Paradieseswächters, mit dem er nach zeichnerischen Anfängen (Abb. 399) zuerst Aufsehen erregte, und dem Farbenexperiment des Luzifer ging er in seinen späteren Gemälden auch zu einer Stilisierung der Farbe über. In den symbolischen Gestalten der Sünde (Abb. 397), des Krieges, in der herben Kreuzigung, in den ganz antikisierend gehaltenen Reliefbildern des Siegers, der Pallas Athene steht sein Können auf der Höhe. Weniger sicher und äußerlicher im Effekt sind schon seine größeren Gemälde, wie die Vertreibung aus dem Paradiese oder das Prud'hon (vgl. S. 9) nachempfundene „Böse Gewissen". Die letzten Jahre haben dann Porträts und namentlich Frauenköpfe von bedenklicher Glätte und Süßlichkeit gebracht. Auch Stuck hat sich von seiner zu klaren Formvorstellungen drängenden Stilisierung der Plastik zugewandt und ausgezeichnete kleine Bronzen in pompejanischem Geschmack geschaffen. Die Neigung zu einer barocken Antike, die hier mitspricht, steckte dem oberbayerischen Bauernsohn mit dem dunklen Römerkopf tief im Blute. Sie hat sich auch im Bau seines Hauses in München gezeigt, dessen Geschmack die neuere Münchner Dekoration vielfach beeinflußt hat.

397. Die Sünde. Von Franz Stuck.

398. Judith. Von Gustav Klimt. (Ars Nova).

Eine ferne Verwandtschaft verbindet Stuck mit dem Wiener Gustav Klimt (1862 bis 1918), dem stärksten Talent der österreichischen Sezession. Klimt hat sich aus der seltsamen Mischung seines Wesens, das Sensibilität und Urkraft, Raffinement und Gesundheit in einer Weise vereint, wie es nur unserer Zeit beschieden sein konnte, und aus dem Zusammenfluß aller möglichen Kulturstimmungen, japanischer Pikanterie, impressionistischer Auflösung des Lichts, orientalischer Farbengier, kunstgewerblicher Stilisierungen eine ganz eigne Welt erbaut (Abb. 398). Er hat Landschaften von kostbarer Einfachheit der Stimmung geschaffen, dann Frauenporträts von einem Reiz der flächigen Farben und sparsamen Linien, daß sie fast wie Übersetzungen ostasiatischer Holzschnitte in moderne Ölmalerei erscheinen, eine Altwiener Erinnerung von duftigster Farbenpoesie: „Schubert am Klavier", dekorative Bilder von schimmernden koloristischen Reizen („Goldfische"), schließlich die an der Donau mit lautem Skandal empfangenen Deckenbilder der vier Fakultäten für die Aula der Wiener Universität, die auf jede festgefügte Allegorie im älteren Sinne verzichten und in den Rhythmen zerfließender Linien, seltsamer Gebärden, phantastischer, schwebender, sinkender, steigender Gestalten, die wie aus Fiebervisionen geboren sind, unbestimmte Gedanken- und Empfindungsassoziationen auf eigenwilligem Malerwege zu erwecken suchen.

Selbst den alten Meistern näherte man sich gelegentlich wieder, aber nicht mehr in demütiger Abhängigkeit, sondern in freier Neigung. Der erfindungsreichen, kraus-phantastischen Zeichenkunst

der Altdeutschen folgten der Böhme Hans Schwaiger (1854—1912) und der Berliner Josef Sattler (geb. 1869). Mittelalterliche gotisch-romanische Motive klangen bei Melchior Lechter (geb. 1865) nach, wiederum vom Präraffaelismus der Engländer angeregt (Die Weihe am mystischen Quell, Kölner Kunstgewerbemuseum). Überall trat der Farbe die Linie, dem Realismus eine neue Romantik entgegen, die ihre Anschauungen nicht nur dem äußeren, sondern auch dem inneren Blick verdankt, in Erinnerungen und Beziehungen des Nahen und Fernen schwelgt. Doch die strenge Schulung, die der malerische Ausdruck durchgemacht hat, schuf für diese Träume und Phantasien ganz neue Bedingungen und schützte sie davor, daß sie sich in allzu luftige Höhen versteigen. Und schließlich suchte sich auch die Farbe wieder neue Wege, indem ein jüngeres Geschlecht den Impressionismus weiterführte und dann zu überwinden suchte. Nicht der von vielen erwartete Rückzug zur älteren akademischen Kunst trat ein, sondern wieder meldeten sich vordem ungeahnte Probleme zum Worte. Die Entwicklung der modernen Malerei trat in eine neue Phase ein.

399. Thor. Zeichnung von Franz Stuck.

400. Herakles mit dem Tode ringend. Von Lord Fr. Leighton.

3. Die Malerei der übrigen Völker.

Wenn auf den folgenden Seiten die Entwicklung der Malerei während des Menschenalters von 1870 bis 1900 in den übrigen Ländern, außerhalb Deutschlands und Frankreichs, in einem Überblick dargestellt werden soll, so gebietet die Rücksicht auf die Ökonomie dieses Handbuchs eine Beschränkung auf das Wichtigste. Die Ungerechtigkeit, die dadurch begangen wird — denn manche der anderen Nationen hat in der Kunstgeschichte dieses Zeitabschnitts keine geringere Rolle als Deutschland gespielt —, wird der deutsche Leser gern mit in den Kauf nehmen.

Die englische Malerei allerdings hatte mit den großen Taten in der ersten Hälfte und um die Mitte des Jahrhunderts ihre höchste Kraft erschöpft. Sie hat ihre Stellung als Bahnbrecherin der modernen Kunst, die sie an Frankreich abgab, nicht mehr zurückerobert. Auch die Ausläufer der präraffaelitischen Bewegung stehen hinter den Begründern der Bruderschaft weit zurück, wenngleich ihnen noch am ehesten eine europäische Wirkung beschieden war. Das Werk des Rossetti setzte Edward Burne-Jones (1833—1898) fort. Er hat es mit seinen überschlanken, überzarten Frauengestalten (Abb. 401), mit der eigentümlichen Phantastik seiner idealen Traumwelt, mit dem gotisch strengen Stil seiner dekorativen Linien zu großer Volkstümlichkeit gebracht. Aber den Bildern seines Meisters und Vorbildes gegenüber erscheinen die Arbeiten Burne-Jones' doch nur wie eine schwächere Nachahmung. Die sinnliche Glut im Ausdruck der Gesichter und in den Farben, die bei Rossetti zu finden war, erscheint hier gedämpft. Burne-Jones' Liebesbilder haben wohl noch den Typus der Rossettischen Köpfe und Figuren, aber die geheimnisvolle Erotik des italienischen Engländers ist einem kühlen dekorativen Arrangement gewichen. So ist es bei allen seinen berühmten Bildern, bei der poetischen Ruinenszenerie mit dem zärtlich umschlungenen Paar, bei der Legende vom König Kophetua und der Bettlerin (Abb. 402), bei den sorgsam gruppierten schönen Mädchengestalten der „Goldnen Treppe" und des „Venusspiegels", bei der Verzauberung Merlins oder den Sibyllen der Schöpfungstage und der Jahreszeiten. Die unbegrenzte Verehrung, die Burne-Jones lange Zeit entgegengebracht wurde, hat später einer mehr kritischen Beurteilung Platz gemacht. Doch bleibt er ein Meister in der Delikatesse seiner Linien, in der klugen Anordnung und Verteilung der Figuren über die Bildfläche, in dem harmonischen Rhythmus, den er den Bewegungen seiner Personen und dem

401. Flamma vestalis. Von Ed. Burne-Jones.

402. König Kophetua. Von Ed. Burne-Jones.

Umriß ihrer Umgebung zu verleihen weiß. Das dekorative Prinzip, auf das sich seine Kompositionen aufbauen, ist eine starke Betonung der Vertikalen, die mit der erneuten Liebe des englischen Kunstgewerbes zu den heimatlich gotischen Traditionen aufs engste zusammenhängt. Wir finden denn auch Burne-Jones unter den eifrigsten Reformatoren des Kunsthandwerks und den begeisterten Helfern William Morris', für dessen prachtvoll gedruckte Bücher er Illustrationen in einem modernisierten Holzschnittstil lieferte, und auf dessen Anregung hin er Kartons zu Teppichen und Kirchenfenstern schuf, die zum Schönsten gehören, was die moderne dekorative Kunst hervorgebracht hat. Burne-Jones hat dabei in erster Reihe mitgeholfen, den schlanken Typus der

präraffaelitischen Frauengestalt populär zu machen. Die ätherische Botticelli-Magerkeit ging von diesen Bildern und Zeichnungen als Ideal in das Leben über und hat die Körperpflege wie die Mode des Kostüms auf Jahrzehnte hin beeinflußt.

Wie Burne-Jones zu Rossetti, so steht Walter Crane (1845 bis 1915) zu Burne-Jones. Noch einmal erscheinen hier, nunmehr aus dritter Hand, die schlanken Gestalten mit den hoch gegürteten, lang herabwallenden Gewändern und der halb naiven, halb raffinierten Sinnlichkeit des schwärmerischen Gesichtsausdrucks, in dem sich romantische und moderne Züge seltsam mischen. Auch Walter Crane hat sich vielfach mit dekorativen Arbeiten, namentlich mit dem Buchschmuck beschäftigt (Abb. 403), und er ist hier glücklicher gewesen als in den großen mythologischen und allegorischen Gemälden, in denen er seit seinem Frühwerk, der „Geburt der Venus", einem schönen Bilde von matten, zarten Gobelinfarben, immer glatter und süßlicher geworden ist. Mit mehr Geschmack hat sich später Albert Moore (1841—1893) in den Bahnen dieses Neo-Präraffaelismus bewegt, der sich eine zahlreiche Anhängerschaft erwarb. Doch alle treten zurück gegen die ehrwürdige Erscheinung von George Frederick Watts (1817 bis 1904), der das mythologische und allegorische Spiel der „P. R. B." in einer ganz persönlichen Kunst noch einmal zu starkem Ausdruck steigerte. Wie Millais war Watts zunächst ein Porträtmaler von außerordentlichen Eigenschaften, dessen imposante Bildnisreihe den Hauptanziehungspunkt der Nationalen Porträtgalerie in London bildet (Abb. 404). Er hat in diesen Arbeiten einen ganzen Katalog der berühmten Engländer seiner Zeit gegeben. Robert Browning und Carlyle, Gladstone und Salisbury, Rossetti und Morris, Tennyson und Max Müller, Cardinal Manning und Sir Grant — sie alle hat Watts mit großem Können und tief dringender Charakteristik im Bilde festgehalten. Doch von solchen Wirklichkeitsdingen zog es ihn hinauf zu einer Kunst der großen Ideen, in der er den Zeitgenossen ein neues, unkirchliches Evangelium

403. Tanz der Nymphen und Schnitter.
Zeichnung von W. Crane zu Shakespeares „Sturm".

der Reinheit und Liebe predigen wollte. Schon bei Lebzeiten hat der greise Meister die Bilder, die aus solchen Gedanken entstanden, dem Staat geschenkt und aus seinem Atelier in Little Holland House ein öffentliches Museum gemacht. Nun sind die Gemälde nach seinem Tode in die Tate Gallery übersiedelt. „Liebe und Leben" ist das Bild, in dem er selbst das Programm seiner dogmenlosen Predigten am reinsten verkörpert sah: die Menschenliebe, die in Gestalt eines Engels mit dunklen Schwingen ein holdes junges Weib, das Leben, zu unbegriffenen Höhen emporführt. Andere Gemälde schildern die Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes, die vernichtende Grausamkeit des Königs Mammon, die alles besiegende Macht der gläubigen Hoffnung und besonders das Walten des Todes (Abb. 405), der bei Watts ein milder Freund des Menschen ist. Doch alle Hoheit dieser kosmischen Allegorien würde eindruckslos bleiben, wenn nicht die malerische Reife Watts' sie auch zu Kunstwerken stempelte. Im Gegensatz zu den Präraffaeliten hat er einen breiten Vortrag, der an die Freskotechnik denken läßt, im Gegensatz zu ihrer peinlichen Detailnachbildung ist bei ihm alles auf die Kontraste mächtiger Farbflächen gestellt. Das verzärtelte Ästhetentum der blassen Quattrocentogestalten weicht bei ihm einem gesunderen, volleren Typus der Figuren, die gotische Strenge des Faltenwurfes den freieren und leichteren Linien einer idealen Gewandung, die ihre Herkunft von den Torsi der Parthenonskulpturen im Britischen Museum nicht verleugnet. Auch biblische Szenen hat Watts in der gleichen Art gemalt, und von Rossetti ließ er sich zu der dantesken Vision seines wundervollen Bildes von Paolo und Francesca leiten, neben der Ary Scheffers Darstellung frostig und phantasielos erscheint. Aus allen diesen Werken leuchtet die reine Seele eines Mannes, der die Menschen wie seine Brüder liebte, dem es ernst war um seine Mission, sie einem höheren Leben der Schönheit und Güte entgegenzuführen.

404. Selbstbildnis. Von G. F. Watts.

Neben dem Präraffaelitentum hielt sich in England noch geraume Zeit ein Spätklassizismus, der etwa in der Art der beliebten antiquarisch-archäologischen Romane eine moderne Pseudogriechenwelt aufbaute, um sie mit nackten Figuren oder mit Gestalten in antiken Gewändern novellistisch zu beleben. Lord Frederick Leighton (1830—1896), der als Direktor der Londoner Akademie lange Jahre eine tonangebende Stellung einnahm, ist der bekannteste Vertreter dieser akademischen Richtung geworden, die gewiß oft in ein recht kühles und glattes Kolorit verfiel, aber doch auch tieferer Empfindung und lebhafteren Ausdrucks fähig war. Leightons Bilder von Orpheus und Eurydike, von Herkules, der mit dem Tode kämpft (Abb. 400), von Romeo

405. Der glückliche Krieger. Von G. F. Watts.

und Julia, oder die schöne Allegorie der „Goldenen Stunden“ beweisen das. Am volkstümlichsten ist von seinen Werken wohl das „Bad der Psyche“ geworden (Abb. 408), nicht sein schönstes Gemälde. Kraftvoller denn als Maler ist Leighton in den wenigen Skulpturen aufgetreten, die wir von ihm besitzen; die Lehren des Klassizismus erscheinen hier mit frischer Naturwahrheit verbunden (Athlet und Python, Faulenzer [Abb. 406]; Tate Gallery). Mehr Ruhm noch erntete unter diesen Nachklassizisten Lawrence Alma-Tadema (1836 bis 1912), der in Holland geboren war, aber früh nach London übersiedelte und dort ganz zum Engländer geworden ist. Seine Spezialität sind antike Sittenbilder in genrehafter Auffassung, in denen er das Leben der Griechen oder der vornehmen Römer von Pompeji mit virtuoser Kunst schilderte (Abb. 407). Es reizte die wohlhabenden Käufer, hier zwischen täuschend nachgeahmten Bronzefiguren und Marmorsäulen die reichen Nichtstuer des Altertums zu beobachten, zu sehen, wie sie sich im Hause und auf der Straße bewegten, ihre Einkäufe beim Handwerker machten, ihre luxuriösen Bäder nahmen, sich aus ihren Dichtern vorlasen und in antiken Gewändern miteinander flirteten.

Die große Tat der älteren englischen Malerei war die Eroberung des modernen Lebens gewesen. Doch die jüngere Generation hat auf diesem Wege wenig Hervorragendes geleistet. Unter den Malern, die sich überhaupt mit Szenen der Wirklichkeit abgaben, sie aber dabei stets mit einer empfindsamen Poesie übergossen, steht Frederick Walker (1840—1875) obenan. Man erkennt seine Bilder an dem sanften goldbraunen Ton, der ihnen eine sentimentale Note gibt, sich aber immer in den Grenzen der Vornehmheit hält. Mit dem Klassizismus ist Walker noch verbunden durch die gemessene Ruhe, in der seine Szenen verharren, auch wenn sie wohl eine lebhaftere Bewegung nahelegten. Alle diese Gruppen von badenden Knaben, von Vagabunden, die sich im Walde gelagert haben, von vornehmen Leuten und Arbeitergestalten haben einen Zug von leiser Melancholie. Gestalten und Szenen des täglichen Lebens sollen dadurch in eine poetische Sphäre emporgehoben werden (Abb. 409). Manchmal klingt noch der Gesichtsausdruck der Präraffaeliten, die man übrigens auch bei Leighton finden kann, in Walkers Bildern

nach. Auch George Mason (1818—1872), der Vorgänger Walkers in der Manier, den Realismus zu verklären, gibt von diesem weitreichenden Einfluß der Bruderschaft Kunde. Zweifellos war hier mit glücklicher Eingebung für die eigentümliche Art des englischen Gefühlslebens ein überaus treffender Ausdruck gefunden: für die träumerisch-sentimentale Empfindsamkeit, die bei den Angelsachsen das wunderliche Gegenstück zu der klaren Verständigkeit ihrer praktischen Lebensführung bildet. Man will in der Kunst nicht das Leben abgespielt sehen, sondern sich durch freundliche Erzählungen, Farbenspiele von musikalischem Klang, durch einen faßbaren ethischen, dichterischen oder philosophischen Inhalt über die Wirklichkeit hinwegtäuschen lassen. So ist es auch gekommen, daß die englische Landschaftskunst die Hoffnungen nicht erfüllte, die sie ein halbes Jahrhundert vorher erweckt hatte. Von der Andacht Constables vor der Natur war in diesen liebenswürdigen Schilderungen ländlichen Lebens nicht mehr viel zu spüren. Erst am Ende des Jahrhunderts ist hier eine Wandlung eingetreten. Gruppen jüngerer Künstler zogen sich aus dem Londoner Gewühl in kleine Nester zurück, um dort in täglichem Verkehr der Natur ins Auge zu blicken. Auch der Impressionismus kam übers Meer, ohne freilich allzu große Eroberungen zu machen. Nur die kleine Schar, die sich im „New English Art Club" zusammenfand, gab vom Einfluß der modernen französischen Malerei, dem man sich schließlich doch nicht ganz entziehen konnte, Bericht. Mit außerordentlicher Kunst hat vor allen andern Mark Fisher, ein geborener Amerikaner, der aber früh nach England kam, die Monetsche Freilichtanalyse mit englischer Empfindung verschmolzen. Seine großgesehenen Baumgruppen namentlich sind bewundernswert, in denen noch etwas von Rousseaus Naturauffassung durch die moderne Technik schimmert. Überhaupt lag die intime Stimmungsmalerei der Fontainebleauer den Engländern stets näher als das Artistentum der Manet-Schule. Ein Vermittler zwischen englischem und französischem Impressionismus wurde Lucien Pissarro, Camille Pissarros Sohn, der nach London übersiedelte. In den Ausstellungen des New English Art Club fielen außerdem feine Landschaftsstimmungen von Bernhard Sicker, von Charles Conder, von James L. Henry, malerische Interieurs von Henry Tonks, die etwa an Renoir und Vuillard erinnerten, vor allem aber die brillanten orientalischen Skizzen des früh verstorbenen H. B. Brabazon auf, der mit Wasser- und Deckfarben die hitzige Glut der südlichen Sonne und die phantastische Buntheit italienischer, ägyptischer, marokkanischer Szenerien mit rasch hingesetzten Strichen zu packen wußte.

406. Der Faulenzer.
Von Fr. Leighton. London, Tate-Galerie.

Besser als die Landschaftskunst hat die englische Porträtmalerei die alte Überlieferung aufrechterhalten. Mit welcher Gewalt die englische Kultur den eingewanderten Fremden in ihren Bann zieht, erkannte man nirgends deutlicher als an Hubert Herkomer (1849—1914), der aus einer bayrischen Handwerkerfamilie stammte und den breitesten europäischen Ruhm unter den Londoner Porträtisten genoß. Er hat noch einmal, wie die großen Bildnismaler der Vergangenheit, alle hochstehenden, bedeutenden und berühmten Männer und schönen Frauen nicht

407. Rosen, der Liebe Lust.
Von L. Alma-Tadema.

408. Bad der Psyche.
Von Fr. Leighton.

nur der englischen Gesellschaft, sondern halb Europas in seinem Atelier empfangen. Kein Wunder, daß die ungeheuren Erfolge den hochbegabten Künstler schließlich zum Routinier machten. Seitdem Herkomers Bildnis der Miß Grant, die „Dame in Weiß“, ein geschicktes Farbenarrangement hell in hell, 1885 und 1886 auf den Ausstellungen des Kontinents Triumphe gefeiert hatte, war sein Name überall geläufig, gehörte es zum guten Ton, von ihm gemalt zu werden. Schon vorher hatte Herkomer mit seinem Bilde „Die letzte Musterung“, einer Schar alter Soldaten in roten Röcken im Halbdunkel einer Kirche, auf der Pariser Weltausstellung von 1878 eine Medaille erhalten, und in solchen Gruppenbildern, die er später oft wiederholte (Kuratoren des Charter-House, Magistrat und Stadtverordnete seiner Vaterstadt Landsberg am Lech), sowie ähnlichen realistischen Szenen (Abb. 410) hat er im Grunde genommen malerisch Höheres ge-

409. Das Tal der Ruhe. Von Frederick Walker.

leistet als in den viel begehrten Porträts. Das schönste seiner Bildnisse ist vielleicht das seines Vaters, des alten Holzschnitzers, den er im Handwerkskittel an der Hobelbank zwischen seinen Werkzeugen gemalt hat. Auch die Bildnisse von Ruskin und Tennyson, von Stanley und Archibald Forbes, dann von Richard Wagner und Hans Richter, sind der Vergangenheit des englischen Porträts nicht unwürdig. Herkomer hat sich aus kleinen Anfängen zu einem Malerfürsten emporgearbeitet. Sein Leben gleicht noch den romantischen Künstlerschicksalen früherer Jahrhunderte. Der Vater, der schon vom Handwerk zu allerlei künstlerischen Neigungen sich erhob, ging früh mit ihm auf die Weltwanderschaft. In London suchte er sich zuerst durch Zeichnungen für den Graphic über Wasser zu halten und war froh, wenn er von heut auf morgen zu leben hatte. Ein Menschenalter später herrschte Herkomer auf seinem stolzen Landsitz in Bushey bei London, wo er als ein Tausendkünstler sein Haus gebaut hatte und immer noch erweiterte, wo er daneben schnitzte, bildhauerte, radierte (Abb. 411), sich mit dekorativen Arbeiten, wie mit der Emailmalerei, befaßte, dichtete, Theaterstücke inszenierte, musizierte und eine ganze Kolonie von Schülern um sich vereinte, die er in allen Zweigen der Kunst unterwies. Zwischen Herkomer und Watts steht als Porträtist W. W. Ouleß (geb. 1840). In späterer Zeit sind vor allem P. Wilson Steer (geb. 1860) und neben ihm A. E. John mit Bildnissen in brillanter moderner Technik in die erste Reihe gerückt.

*

Eine wichtige Ergänzung findet die moderne englische Malerei durch die Kunst der Schotten und der Amerikaner. Die schottischen Maler der Schule von Glasgow waren es, die seit den achtziger Jahren die moderne Landschaft aus den Farbenspielen der Impressionisten wieder mehr der Stimmungskunst der Fontainebleauer annäherten. Corot hauptsächlich wurde hier verehrt, und durch Vermittlung von Barbizon ging man auch wieder auf Constable zurück, nur daß der malerische Vortrag sich seit fünfzig Jahren verfeinert und aufgehellt hatte. Die Landschaften dieser Künstler wollen einen Spiegel ihrer eigenen schwärmerischen, verträumten Art

410. Streit. Von Hubert Herkomer.

geben. Melancholische Nebel überdecken Bäume und Büsche, Felder und Wiesen mit einem feuchten, dunstigen Schleier. Die Teile des Bildes rücken einander näher. Tiefe, weiche Farben, in die hellere und buntere Flecke von ungefähr hineingesetzt werden — das hatte man von den Japanern gelernt —, verschwommene, lockere Konturen und die verhaltenen Lichter der Dämmerung dienten dazu, den Gefühlsinhalt des Naturbildes poetisch zu deuten. Fast wie im Traum erscheinen Heideflächen, Gebirgsszenerien, Waldpartien mit rauschenden Bäumen, aus denen die Tiere einer Herde, die Gestalten der Hirten, die hellen Dorfhäuser und ihre Dächer als feste Punkte für das Auge herausleuchten. In ähnlicher Weise wird auch das Porträt von den Schotten behandelt: die Gesichter schimmern aus vollen und dunkeln Akkorden des Hintergrundes heraus, so daß sie aussehen, als habe der Künstler sie mit einem Zauberspruch beschworen. Graue, braune und schwärzliche Töne werden bevorzugt, denen die Palette nur selten ein gedämpftes Blau, ein mattes Grün oder auch einmal ein verschleiertes Rot beimischt. Den Mittelpunkt des Glasgower Kreises bildete Robert Mac Gregor (Abb. 412); unter seinen Genossen ragten George Henry (Abb. 413), Macaulay Stevenson (geb. 1864), Grosvenor Thomas (geb. 1856), James Paterson (geb. 1854) hervor. Sie alle malen verträumte Corot-Landschaften, die von Ossianischen Nebeln durchzogen sind, stille Mondscheinszenerien, aber ohne sentimentale Süßlichkeit, Dörfer und Mühlen, deren Silhouetten sich dunkel vom hellen Abendhimmel abheben, regungslose Wasserflächen, in denen sich die schweren Wolken des Himmels spiegeln. Oder es blitzt ein Sonnenschein durch den Dunst und läßt hier und dort eine Lokalfarbe aufblinken. Die Meister des schottischen Porträts sind John Lavery (geb. 1856, Abb. 414), der auch in Deutschland viel gemalt hat, und James Guthrie (geb. 1859). Neben den „Boys of Glasgow" steht dann eine ältere Edinburgher Gruppe, aus der William Quiller Orchardson (1835 bis 1910) hervorragt. Er ist hauptsächlich bekannt geworden durch seine Szenen aus der Zeit des Empire (Napoleon auf dem Bellerophon), liebenswürdige und feine Interieurschilderungen mit genremäßig zusammengesetzten Personen, auch durch moderne Bilder ähnlicher Art. Alle diese Arbeiten zeichnen sich durch den noblen braunen Ton aus, der aus dem mit modernen Mitteln aufgehellten Helldunkel der alten Niederländer stammt und für die Malerei der Insel überhaupt charakteristisch ist. Wie bei Walker übernimmt dies gedämpfte Goldbraun auch bei Orchardson das Amt, die Anekdoten, die der Künstler erzählt, in eine künstlerische Sphäre zu heben und dadurch erträglich zu machen.

*

411. Araberkopf. Radierung von Hubert Herkomer.

Die Amerikaner haben sich im Gegensatz zu der schottischen Heimatskunst ganz international entwickelt. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts zogen sie wie so viele Ausländer gern nach Düsseldorf, um dort an der Akademie zu lernen, später treffen sie sich in Paris, wo sie alle modernen Raffinements in sich aufnehmen. Auch in Amerika gab es vorher eine klassizistische Kunst (Washington Allston, 1778 bis 1834), gab es auch eine Geschichtsmalerei, in der, wie wir schon sahen, ein Deutscher: Emanuel Leutze, eine Rolle spielte (s. o. S. 204). Daß in dem großen Lande der reichgewordenen Bourgeois daneben die Anekdotenmalerei üppig blühte, bedarf keiner Erwähnung. William Sidney Mount (1807—1868) war einer der beliebtesten Schilderer des amerikanischen Lebens in leicht faßlichen, am liebsten humoristischen Interpretationen. Einen bedeutenden Schritt vorwärts ging dann die amerikanische Kunst durch die Wirksamkeit von William Morris Hunt (1824—1879), der zuerst den Anschluß an die Fontainebleauer empfahl und so den Anstoß zu den bald offiziellen Studienreisen seiner Landsleute nach Frankreich gab. George Inneß (1825—1897) ward der Führer der Landschafter (Abb. 415), dem sich Homer Martin (1836—1897) und D. W. Tryon mit fein empfundenen Stimmungsbildern anschlossen. Einige Jüngere hatten Beziehungen zu Holland, wie George Hitchcock (geb. 1850, Abb. 416), der fröhliche Maler der grellbunten Tulpenbeete, oder Gari Melchers (geb. 1860), der, selbst einer holländischen Familie entsprossen, Gestalten aus niederländischen Fischer- und Bauernhäusern mit leuchtenden Farben und plastischer Charakteristik malte. Alexander Harrison (geb. 1853) führte in die träumerischen Schatten sommerlicher Wälder, wo am Ufer stiller Weiher und Seen zarte nackte Frauen erscheinen, deren Körper von den gedämpften Strahlen der Sonne geliebkost werden.

Noch Größeres haben die Künstler der Vereinigten Staaten im Porträt geleistet. John Singer Sargent (geb. 1856, Abb. 417), der dann in London heimisch wurde, ward nicht nur einer der besten lebenden Bildnismaler Amerikas und Englands, sondern der ganzen Welt. John W. Alexander kommt ihm in der Eleganz und Delikatesse seiner Frauenbildnisse sehr nahe, ja er übertrifft ihn im Glanz und Schmelz der Farben; aber Sargent und neben ihm J. J. Shannon (geb. 1863, Abb. 418) stehen als Menschenschilderer höher als dieser geschickte Routinier. Es ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit die Amerikaner sich die flotte Technik der

412. Arbeiterinnen. Von Rob. Mac Gregor.

Pariser angeeignet haben; alle Keckheiten und Bizarrerien der Franzosen werden von ihnen als den gelehrigsten Schülern aufgefangen und nachgeahmt. Auch Wilhelm D. Dannats (geb. 1853) Bilder von spanischen Tänzerinnen und Sängerinnen, die vom Rampenlicht der Bühne von unten her grell beleuchtet werden, sind ein Beweis hierfür.

Der Ruhm der modernen amerikanischen Kunst aber ist James Mc. Neill Whistler (1834—1903). Jenseits des Ozeans geboren, aber aus irischem Geschlecht entsprossen, von den Londoner und Pariser Künstlern zu den Ihrigen gerechnet, ist Whistler eine Erscheinung von internationalem Gepräge, der in der Tat alle letzten Feinheiten der modernen Malerei in sich vereinigte. Er hat von Velazquez die kühlen Töne, von den Fontainebleauern die poetische Stimmung übernommen, die er verfeinerte und an die Schotten weitergab, die sich vielfach an ihm gebildet haben; er hat die Luft- und Lichtmalerei der Impressionisten und die launische Anordnung der Japaner mit Nutzen studiert und aus allen diesen Elementen sich eine persönliche Kunst gewoben, die imstande ist, die zartesten Empfindungen auszudrücken. Whistler hebt alle Erscheinungen der Wirklichkeit in eine träumerisch-poetische Dämmersphäre empor. Die Stunde, in der er malt, ist die nach Sonnenuntergang, das Wetter, das er liebt, ist das nebliger und dunstiger Tage. Die realistische Deutlichkeit der Dinge kümmert ihn nicht; er sucht ihre letzte malerische Essenz, die sich ihm darbietet, wenn alle festen Formen undeutlich werden und im Raume verschwimmen, wenn die grauschwarzen Silhouetten der Häuser und Schornsteine wie Geisterschlösser und Märchentürme unsicher in der Luft stehen. Whistlers Landschaften sind wie Visionen aus einem Reich, in dem allein die Farbe herrscht, und allein auf ein Verbinden schwebender Übergangstöne zu weichen Mollakkorden, die wie Erinnerungen an einst Erlebtes klingen, ist sein Sinn gerichtet. Auch das Porträt hat Whistler so aufgefaßt. Als ein Geisterbeschwörer hat er seine Gestalten aus vagen Hintergründen hervortreten lassen, daß wir durch die Hülle des Körpers in die Tiefe ihrer Seele blicken (Bildnis seiner Mutter; Carlyle, Abb. 419). Der besondere Stimmungsgehalt der Zeit vor 1900, die aus tausend widerstrebenden Elementen zusammengesetzte undefinierbare Atmosphäre dieser seltsamen Übergangsepoche, wo alles Alte an Geltung verlor und fragende Augen ratlos in die Zukunft blickten, ist von keinem so empfunden und gestaltet worden wie von Whistler. Er hat Porträts wie Landschaften und Marinen oft ein wenig preziös lediglich nach ihrem koloristischen Gehalt benannt, etwa „Harmonie in Schwarz und Grau“, oder „Arrangement in Blau und Rosa“, „Phantasie in Braun und Gold“, „in Gelb und Weiß“, um damit anzudeuten, daß es ihm nicht auf die Gegenstände und Personen selbst ankomme, sondern lediglich auf die Art, wie seine malerische Phantasie auf die Erscheinungen reagiert (Abb. 420). Selbst das Bildnis wird ihm ein Farbenspiel von selbständiger Bedeutung, ein

Stückchen Lyrik, ein persönliches Bekenntnis, ein „état d'âme", wie es die Landschaft schon längst geworden. Daneben ist Whistler ein Meister der modernen Radierung, die er, namentlich in seinen Blätterfolgen aus Venedig (Abb. 421), mit der geistreich andeutenden Manier leicht in die Platte geritzter Striche ihrer höchsten malerischen Wirkung zugeführt hat.

413. Goldfische. Von George Henry.

*

Die Kunst der Niederlande, die aller dieser modernen Stimmungsmalerei Ahnherrin ist, hat auf ihrem heimatlichen Boden im neunzehnten Jahrhundert eine neue Blüte erfahren. Doch hat der derbere Sinn der Holländer und Belgier sich nur wenig an jenen zarten Verfeinerungen beteiligt. In Holland hat die Nähe der alten Meister niemals aufgehört zu wirken. Klassizismus und Romantik haben hier nur kurze Gastrollen gegeben. Und als die impressionistische Welle über Europa schlug, hielt man sich mehr an den breiten Strich des Frans Hals, an das Helldunkel Rembrandts, an das feine Licht des Vermeer van Delft als an die Pariser. Ein legitimer Rembrandtabkömmling war der große Maler, der Jahrzehnte hindurch an der Spitze der holländischen Kunst gestanden hat: Jozef Israëls (1824—1911), ein Schüler des vergötterten Meisters in der unnachahmlichen Behandlung weicher Schattenmassen, die von hellen Lichtkegeln durchschnitten werden. Aber ein ebenbürtiger Schüler, der nicht in der Kopie, sondern im selbständigen Erfassen des zeitgenössischen Lebens seine Aufgabe erblickte. Israëls war einer jüdischen Familie entsprossen, und diese Abstammung prägte sich deutlich aus in der weichen, empfindsamen, ein wenig melancholischen und milden Art, wie er das Leben schlichter Menschen schilderte. Er hat auch jüdische Gestalten selbst dargestellt und alle Wehmut hineingemalt, die sich in den besten Köpfen des Ahasverusvolkes im Lauf der Jahrhunderte angesammelt hat; sein Bild „Ein Sohn des alten Volkes" (Amsterdam, Suassomuseum), der nachdenkliche Trödler aus dem Ghetto, der wie ein heruntergekommener Patriarch zwischen dem Kram seiner alten Kleider sitzt, ist eins seiner großartigsten Werke. Aber Israëls' wahre Heimat war kein phantastisches Gelobtes Land, sondern Holland selbst, das seit Rembrandts Zeiten aufrichtiger als andere Nationen den Juden Gastfreundschaft und Heimatrecht gewährt hat. In Zandvoort, dem Seebade von Amsterdam, ging dem jungen Künstler früh im Anblick der wildbewegten See und inmitten der stillen Küstenbewohner die einfache Wahrheit des Lebens auf. Mit dem Bilde eines

414. Mary in Grün. Von John Lavery.

Seemanns, der im heulenden Sturmwind mit seinen Kleinen den Strand hinunterschreitet, hatte er seinen ersten Erfolg. Und immer wieder hat Israëls mit unerbittlichem Realismus und tiefem inneren Anteil vom Leben dieser einfachen Menschen erzählt (Abb. 422), von dem stillen Glück, das in ihre Hütten einkehrt, von den trüben Stunden, die sich öfter bei ihnen zu Gaste laden, von alten Mütterchen, die nichts mehr von der Welt erhoffen und in emsigem Pflichteifer ihr Tagewerk verrichten, die am Totenbett ihrer Lieben sitzen und in tiefer Verlassenheit schluchzend den Kopf in die Schürze vergraben, von den Kindern der Armen, die das Elend des Lebens noch nicht ahnen. Es ist viel von alten Leuten, von Sterben und Begräbnissen in Israëls' Bildern die Rede; er gab seine Menschen gern, wenn sie durch innere Erschütterungen über ihre Alltäglichkeit hinauswachsen. So gelangte er zu einem fast feierlichen Typisieren, das ihn Millet nahebringt, und oft genug werden wir unmittelbar an den Bauernmaler von Barbizon erinnert, wenn sich die Silhouetten Israëlsscher Landarbeiter und Fischer in großen Umrissen vom Horizont abheben, daß die einzelnen Gestalten zu Vertretern ihrer ganzen Kaste aufsteigen. Israëls war kein Meister der Farbe, und in seinen wundervollen Kohlezeichnungen und Radierungen hat er oft alles ausgesprochen, was er zu sagen hatte. Doch das Künstlerisch-Menschliche war bei ihm so stark, daß sich der malerische Vortrag der Empfindung von selbst unterordnete und dienstbar machte.

Neben Israëls fesselt eine ganze Reihe hervorragender holländischer Künstler, die alle einander nahe stehen durch eine tiefe, warme Tonmalerei und eine heimliche Stimmungskunst, bei der das lyrische Empfinden ohne weiteres auch den richtigen Ausdruck in der Farbe trifft. Hauptsächlich ist es die Haager Schule gewesen, in der sich seit 1870 alle bedeutenden Kräfte des Landes sammelten. An ihrer Spitze steht, als eine Ergänzung zu Israëls, Jakob Maris (1837—1899), kein Dichter, kein Philosoph wie der ältere Meister, sondern ein Maler im eigentlichen Sinne, der in der liebevollen Beobachtung der holländischen Natur, des wolkigen Himmels, der eigentümlichen, über Wiesen, Äckern, Dörfern, Flüssen und Kanälen schwebenden Atmosphäre, in dem tiefen Erfassen des farbigen Spiels der Wirklichkeit wie ein moderner Nachfolger des Delftschen Vermeer erscheint. Nur daß der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, der nicht mehr über die klare, in sich ruhende Geschlossenheit des alten Meisters gebietet, dafür

415. Herbstmorgen. Von George Inneß. Holzschnitt von Fr. Juengling.

416. Mutterliebe. Von G. Hitchcock. Holzschnitt von P. Davis.

417. Zigeunertanz. Sepiazeichnung von J. S. Sargent.

die reichere Palettensprache, den bewegteren, breiteren Vortrag einsetzt. Jakob Maris' Blicke über Städte und Häfen, über den Nordseestrand mit seiner feierlichen Einsamkeit, über die weiten Ebenen, aus denen sich die monumentalen Umrisse der Mühlen erheben, sind die klassischen Werke der neuen holländischen Malerei (Abb. 423). Von seinen Brüdern ist Willem Maris (1844—1910) Jakobs realistischen Spuren mit einer derberen, erdhafteren Auffassung gefolgt — fruchtbare Weiden und stille Wassertümpel mit fettem Vieh sind für ihn besonders charakteristisch —, während Mattys Maris (1839—1917) vom gleichen Ausgangspunkt wie seine Brüder unter dem Einfluß der englischen Präraffaeliten zu zarten Phantasien, bunten, schillernden Märchenwäldern, träumerischen Frauen- und Kinderköpfen in einer gedämpften Farbensprache überging. Einen Gegensatz zu den kräftig gemalten Bildern von Jakob und Willem Maris bilden die von Anton Mauve (1838—1888), der mit zaghafteren, leichter hingesetzten Strichen die Herden des fruchtbaren holländischen Wiesenlandes und ihre Hirten schilderte. Hendrik Willem Mesdag (1831—1915) war der Führer der modernen Marinemaler, der nicht müde ward, in kräftigem, breitem Vortrag die Schönheiten des Meeres zu preisen, auf dem die Segelboote der Fischer schaukeln (Abb. 424). Neben Israëls hat Mesdag durch seine Persönlichkeit auf das holländische Kunstleben der letzten Jahrzehnte bedeutenden Einfluß ausgeübt; er ist zugleich der Schöpfer einer der schönsten Privatsammlungen moderner Gemälde, zu deren Erben er freigebig schon bei Lebzeiten sein Vaterland eingesetzt hatte. Unter den Interieurmalern ist aus der älteren Generation vor allem Jan Bosboom (1817—1891) zu nennen, der Maler schummeriger Rembrandtstimmungen, der zumal das Spiel der Lichter und Schatten in halbdunklen Kirchen studiert hat. Auch Adolf Artz (1837—1900) war ein Interieurmaler von großer Feinheit, der gern ein helles, frohes, oft etwas kühles Licht durch die breiten Fenster seiner freundlichen Stuben strömen ließ. An die Spitze der jüngsten Generation aber trat H. G. Breitner (geb. 1857), der am liebsten auf die Straße hinausgeht und in seinen glänzend

erfaßten Bildern von den Häusern und Grachten Amsterdams bei Regen, Schnee und Tauwetter Werke von höchsten malerischen Qualitäten geschaffen hat. Zu den Vertretern dieses kräftigen holländischen Realismus gehört auch eine Frau, Therese Schwartze (geb. 1851), die als Bildnismalerin einen bedeutenden Rang einnimmt. Abseits steht Jan Veth (geb. 1864), der in seinen Porträts mit der Treue und Intimität der flandrischen Primitiven den Linien der natürlichen Erscheinung folgt, und den eine unersättliche Freude an zeichnerischer Klarheit und Bestimmtheit zu der exakten Technik seiner kostbaren Lithographien führte. Veth ist auch mit geistreichen schriftstellerischen Abhandlungen hervorgetreten und hat namentlich für die künstlerische Verbindung zwischen seinem Vaterland und Deutschland viel getan (Abb. 425).

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Impressionismus französischen Gepräges in Holland niemals recht heimisch geworden ist. Dennoch sind auch hier Namen von Bedeutung zu nennen. Vor allem J. L. Jongkind (1819—1891), der allerdings früh nach Frankreich übersiedelte, wo er zu den Vorkämpfern der modernen Malerei zählte. Von der jüngeren Generation ist Isaak Israëls (geb. 1868), des Altmeisters Sohn, mit sehr reizvollen impressionistischen Landschaften und Szenen hervorgetreten. Der Vertreter des Symbolismus in Holland ward Jan Toorop (geb. 1860), der aus der alten Kunst seiner javanischen Heimat und modernen Maeterlinck-Stimmungen mystische Visionen von origineller, in der seltsamen Logik ihres Linienspiels eigen-

418. Das Opfer. Von J. J. Shannon.

419. Bildnis Thomas Carlyles. Von J. Mc. N. Whistler.

420. Valparaiso, Nocturno in Blau und Gold. Von J. Mc. N. Whistler.

tümlich fesselnder Wirkung geschaffen, mehr aber als durch diese geheimnisvollen Phantasien, die großes Aufsehen machten, durch seine späteren malerischen Studien sein außerordentliches Talent bekundet hat. —

Eine größere Rolle als die holländische Malerei hat in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts die belgische gespielt. Zwar der Ruhm der gefeierten Historienmaler Gustav Wappers, Bièfve, Nicaise de Keyzer, Louis Gallait welkte gar bald. Wappers konnte sich in seiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und übersiedelte nach Paris. Gallait hatte nach der „Abdankung Karls V." noch mit seinen Gemälden aus der Geschichte Egmonts einen vorübergehenden Erfolg. Aber schon die Aufnahme seines riesigen Bildes „Die Pest von Tournai" zeigte, daß seine Zeit vorüber war. Mit gediegenerem Malersinn und schärferem Blick für das Wirkliche versenkte sich Hendrik Leys (1815 bis 1860) in die alten Zeiten. Er steht neben den Historienmalern der Antwerpener Schule wie Menzel neben Piloty, oder Meissonier neben Delaroche, als ein Mann, der sich mit dem Geist eines Forschers ein unvergleichliches Wissen der Vergangenheit angeeignet hatte und ihre Gestalten zu überzeugendem Leben erweckte. Leys hielt sich dabei ganz an die alten deutschen und niederländischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, studierte Dürer, Holbein, Cranach, Memling, Quentin Massys nach Physiognomien und Bewegungen durch. Seine Lutherbilder (Abb. 426), sein „Spaziergang vor dem Tore" und ähnliche historische Genreszenen, auch seine Fresken im Antwerpener Rathaus zeigen in ihren eckigen Linien, ihren steilen Perspektiven und ihrer unnachahmlich sauberen Detailmalerei, was er von jenen Großmeistern gelernt hatte. Unter Leys' Schülern ragt Henri de Braekeleer (1830—1888) hervor, der in überaus feinen Interieurbildern aus alten Häusern und Stuben etwas von der diskreten Art des Pieter de Hoogh ins neunzehnte Jahrhundert hinüberrettete. Aber wie in Deutschland Menzels Vorbild zunächst ohne Nachfolge blieb, so bedurfte es auch in Belgien erst des französischen Einflusses, um dem durch Leys vorbereiteten Realismus in weiterem Umfang Anhänger zu werben. Die Entwicklung ging dann der französischen parallel. Courbet erregte das soziale Interesse, dem namentlich Charles de Groux (1825—1870) mit seinen rücksichtslosen Schilderungen aus dem Leben der Armen und Unglücklichen entgegenkam (Abb. 427). Ein ferner Nachklang seiner Arbeiterbilder ist noch bei Eugène Laermans (geb. 1864) zu finden, der die schweren Gestalten seiner Proletarier in eigner Weise mit breiten Farbenflächen und harten Konturen stilisiert (Abb. 428) — eine großartige Mischung altniederländischer Art und moderner Gedanken —, und in den ähnlichen Szenen des früh verstorbenen Henri J. E. Evenepoel (1872—1899), der das moderne Leben von allen Seiten als ein glänzender Kolorist zu packen wußte. Der führende belgische Impressionist war Alfred Stevens (1828—1906), der in den sechziger Jahren in Paris dem Manetkreise angehörte und die modernen Lehren auf die eleganten und geschmackvollen Porträts übertrug, die er von den Schönheiten der Napoleonzeit malte, und durch die er eine Pariser Berühmtheit wurde

(Abb. 429). Ein Impressionist der Landschaft war Emile Claus (geb. 1849), der seine jungfräulich-zarten Frühlingsbilder in ein Geflimmer heller Farben badete (Abb. 431). Daneben stehen andere Landschaftsmaler, die den schlichten Reiz der belgischen Ebene mit eindringlicher Kunst und treuer Naturbeobachtung festhalten: aus einer älteren Generation Hippolyte Boulenger (1873—1878), der von den Fontainebleauern beeinflußt war, Théodore Verstraete (1851—1907) und Isidore Verheyden (1846—1905), die der Wirklichkeit mit derber Energie zu Leibe gingen; von den Jüngeren Albert Baertson, der, auch als Radierer, am liebsten im Industriegebiet verweilt, Victor Gilsoul (geb. 1867), dessen träumerische Dünen- und Parklandschaften an Cazin und Corot erinnern (Abb. 430), Frans Courtens, für den die breiten, von herbstlichen Bäumen eingefaßten Waldwege, die sich tief in den Bildhintergrund hineinziehen, charakteristisch sind. Das Tierbild vertreten Joseph Stevens (1819—1892), Alfred Stevens' Bruder, und Alfred Verwée (1838—1895), der Maler der fetten flämischen Triften, auf denen Troyonsche Ochsen weiden; in jüngster Zeit Georges Parmentier (geb. 1870).

421. In Venedig. Radierung von J. Mc. N. Whistler.

Die belgische Kunst erhält ihr Gepräge hauptsächlich durch einen handfesten, überzeugten Realismus. In diesem kleinen Lande, das alle Elemente und Probleme des modernen Staatswesens wie in einer Reinkultur vereinigt, das die größte Bevölkerungsdichtigkeit besitzt und vom engsten Schienennetz übersponnen ist, mußte sich ein Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühl von besonderer Kraft entwickeln. Die Fruchtbarkeit und der Reichtum des Bodens wies auf eine erdenfrohe Landschaftskunst. Die wohlhabenden Dörfer repräsentierten einen prächtigen Bauernschlag. Die gewaltigen Industriebezirke legten das Studium der Arbeiterwelt nahe, die sich als neues Glied in die Kette der alten Gesellschaftsordnung einschob. Die blühenden Städte, an der Spitze das fröhliche Brüssel, führten in die elegante Buntheit des Großstadtlebens. Das alles reizte zur Beobachtung und Schilderung, und die alten Meister der Heimat, die flandrischen Primitiven des fünfzehnten und die Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts, wiesen im Verein mit der künstlerischen Pionierarbeit des nahen Frankreich den Weg, dies starke Lebensgefühl in die Sprache der Farbe umzusetzen. Auch die Phantasie und das Streben nach Stil bauen sich darauf auf. Selbst das wirre Genie des wunderlichen Antoine Wiertz (1806—1865), dessen Ateliermuseum in Brüssel uns heute als eine kuriose Sehenswürdigkeit, als eine Art Schreckenskammer erscheint, suchte seine barocken Erfindungen an Eindrücke der Wirklichkeit an-

422. Das Mahl. Von Jozef Israëls.

zuknüpfen. Er glaubte das Körpergewimmel Rubens'scher Schlachtenbilder und Höllenstürze zu übertrumpfen, als er seine wüsten Sensationsbilder von den „Gedanken und Visionen eines Enthaupteten", von der „Letzten Kanone", von dem Kampf um die Leiche des Patroklos (Abb. 432), von den Szenen in der Hölle malte. Er glaubte mit Michelangelo in die Schranken zu treten, wenn er wildgeschwungene Pinselstriche auf riesigen Leinwandflächen sich austoben ließ. Er glaubte die Schäden der modernen Kultur zu besiegen, wenn er in seinen lärmenden, auf alle naiven Instinkte spekulierenden Tendenzmalereien von den Schrecken des Krieges und der Todesstrafe, von Hunger, Wahnsinn und Verbrechen, vom verderblichen Einfluß schlechter Lektüre (die Romanleserin, der Selbstmörder) und anderen üblen Dingen erzählte. Eine unzweifelhaft starke Begabung wollte hier die Malerei zu einer Rolle zwingen, die nicht in ihrer Natur liegt, und der Mangel an künstlerischer Klarheit und Einsicht, solchen Konzeptionen Gestalt zu geben, trieb Wiertz zu einer brutalen Vergewaltigung seiner ursprünglich großen Fähigkeiten, die in den ungeheuren, wahnwitzigen Verzerrungen seiner monströsen und blutrünstigen Spektakelstücke schließlich völlig untergingen. Die sozialen Phantasien, die hier mit unzulänglichen Mitteln vorgetragen wurden, regten später in neuen Formen ein jüngeres Geschlecht an. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie aus den älteren Arbeiterbildern die eigentümlichen Stilisierungen Laerman's hervorwuchsen. Die belgische Plastik, von der an anderer Stelle die Rede ist, führte dann diese Tendenzen zum höchsten Ausdruck. Von den Malern nahm Léon Frédéric (geb. 1856) das Thema auf, indem er Figuren aus dem Volke, ganz realistisch behandelt und von hellem Freilicht übergossen, zu gedrängten, den Rahmen fast sprengenden Massen zusammenschloß, die aus einer Summe alltäglicher Einzelheiten zu typischen Gruppen von symbolischer Bedeutung emporwachsen (Abb. 433). Auch die Form des Triptychons, die Frédéric gern wählt („Die Lebensalter des Bauern", „Das Volk wird einst die Sonne sehen"), unterstützt diese Wirkung, und wie die altflandrischen Meister verbindet er die Gestalt des Altarbildes mit der minutiösesten, liebevollsten Detailmalerei. Ähnliche Absichten verfolgt mit geringerer Kraft Jef Leempoels

(geb. 1867), der wie ein moderner Quinten Massys, aber ohne dessen innige Empfindung, jedem Härchen, jeder Runzel und jeder Falte seiner Personen nachgeht und sie zu symbolischen Bildern vom Hoffen und Sehnen der Menschheit arrangiert. Auch auf das Porträt hat Leempoels diese virtuose Technik angewandt (Abb. 434). Aber Belgien ist zugleich das Land der stillen, verlassenen alten Städte, des „toten Brügge“, wo träumerische Erinnerungen an verklungene Größe durch verlassene Straßen schweben. Aus solchen Stimmungen sind die rätselhaften Sibyllengestalten Fernand Khnopffs (geb. 1858) entstanden, unheimliche Erscheinungen aus einem unbekannten Reich, mit geheimnisvollen Blicken und strengen Zügen, wie Figuren aus Maeterlinckschen Dramen, die ins Leere starren, als sei alles Weh der Welt in ihnen verkörpert (Abb. 436). Frans Melchers zog sich aus dem Tumult der Städte in die Einsamkeit verlorener Inseldörfer zurück, deren Landschaft, Häuser und Menschen er wie Teile einer Kindermärchenwelt mit stilisierender Primitivität wiedergibt. —

423. Sommer am Strande. Von Jakob Maris.

*

Spanien, das durch Velazquez und durch Goya der modernen Kunst ganz Europas seit Jahrhunderten, und namentlich wieder im letzten Menschenalter, mächtige Impulse gegeben hat, ist selbst erst in jüngster Zeit nach längerem Stillschweigen wieder bedeutsamer hervorgetreten. Die Malerei der Pyrenäenhalbinsel ist nicht auf dem großen Wege weitergeschritten, den Goya ihr um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts gewiesen hatte. Ihr Ziel war seitdem nicht eine Erweiterung der malerischen Anschauung auf breiter Basis, sondern die Ausbildung einer virtuosen Technik für die Wiedergabe bunter Kostüme und prickelnden Lichts, schimmernder Geräte und charakteristischer Gestalten aus dem Volksleben. In winzigen Amateurstückchen und lebensgroßen „Riesenschinken“ wird von Stierkämpfen und Kindtaufen, von

424. Nach dem Regen. Von H. W. Mesdag.

Kirchenfesten und Volksbelustigungen erzählt. Man hat seine Freude an blitzendem Flitterkram, an Spitzentüchern und Fächern, an gestickten Altardecken und silbernen Schalen, an leuchtenden Blumen und bunten Teppichen, an der populären Tracht der Toreros, der Tänzer und Gitarrenspieler.

Mariano Fortuny (1838—1874), der in jungen Jahren nach Rom kam, wo er bis zu seinem frühen Tode heimisch blieb und die italienische Kunst vielfach beeinflußte, war der erste, der den zu Beginn des Jahrhunderts von Frankreich her nach Spanien importierten Klassizismus durch den Hinweis auf die malerische Fülle des Lebens ringsum und der glänzenden Vergangenheit der Rokokozeit bekämpfte. Er hatte seine entscheidenden Anregungen durch das Studium Gavarnischer Zeichnungen und durch einen Aufenthalt in Marokko erfahren, der ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und ihm auch für die Reize der spanischen Heimat erst die Augen öffnete. Seine Bilder erinnern oft an Meissonier (Abb. 435), der „Kupferstichliebhaber", der „Antiquar", der „Bibliophile" mahnen in der Behandlung des Kostüms wie in der Feinheit der physiognomischen Charakteristik lebhaft an den französischen Kleinmeister, dem Fortuny in Paris auch persönlich nahetrat; doch hat er eine schärfer zugespitzte Zeichnung und mehr prickelnden Glanz in der Farbe. Es leuchtet und funkelt auf seinen Bildern der Hochzeit des angejahrten Edelmannes mit der schwarzäugigen Schönen („La Vicaria"), der „Theaterprobe", des Schlangenzauberers, der hockenden, betenden, bettelnden Araber, der bezopften Kunstkenner aus der Louis XV.-Zeit, die eine kostbare Chinavase oder ein nacktes Modell mit dem Blick des Experten mustern, in dem Gemälde des „Strandes von Portici", wo er die elegante Gesellschaft der Gegenwart aufsuchte. Aus tausend Nuancen und Reflexen, tausend Sonnenstrahlen und blitzenden Kleinigkeiten scheinen diese Bilder zusammengesetzt, daß das Auge geblendet ist von dem Wirbeltanz der Farben und Lichter.

Das Beste, was die spanische Malerei seit Fortunys Auftreten geleistet hat, bewegt sich auf seinen Bahnen. Die Geschichtskunst, die auch die Pyrenäen überschritt und am Manzanares ihre Standarte aufpflanzte, kommt dagegen nicht in Betracht, soviel tüchtiges Können manche der Historienmaler an die Schilderungen großartiger und noch lieber schrecklicher Ereignisse der Vergangenheit verschwendeten. Denn wenn die Geschichtsillustration schon überall sich mit besonderer Vorliebe dem Furchtbaren, Erschütternden und Grausigen zuwandte, den „Unglücksfällen“, wie Schwind sagte, so hat das Land der Inquisition und der Stiergefechte in der realistischen Ausmalung solcher Dinge geradezu geschwelgt. Francisco Pradilla (geb. 1847) malte neben der Übergabe von Granada (Abb. 437) die wahnsinnige Johanna, Casado (1832 bis 1887) das bluttriefende Bild der „Glocke von Huesca“ mit den abgeschlagenen Rebellenköpfen, die König Don Ramiro den trotzigen Vasallen vor die Füße wirft, Manuel Ramirez die Hinrichtung des Don Alvaro de Luna, José Benlliure y Gil (geb. 1855) schuf seine gewaltigen Visionen vom Kolosseum und dem Tal Josaphat am Jüngsten Tage; Enthauptungen, Blut, Gespenster, halbverweste Leichen spielen auf allen diesen großen Leinwandflächen eine wichtige Rolle. Luis Alvarez' (1841—1901) ernst und solide gemaltes, nur viel zu großes Bild Philipps II. auf seinem Felsensitz gibt in der Berliner Nationalgalerie Kunde von dieser Seite der neuen spanischen Kunst. Doch nicht hierin liegt ihre Bedeutung, sondern in den munteren Szenen aus dem Leben und den kleinen Kostümbildchen. Das ist ihre Domäne, und wenn auch José Villegas (geb. 1848) mit seinen brillanten großen Szenen von der „Taufe“, die Vanderbilt kaufte, und dem „Tod des Matador“, Viniegra y Lasso mit seinen riesigen Prozessionen äußere Erfolge hatten, das Schönste leisten sie alle, Villegas, Benlliure, vor allen Pradilla und Sorolla y Bastida (geb. 1862), wenn sie sich im Raum beschränken, in Szenen vom Karneval, vom Meeresstrand, von der Arena, von kirchlichen Festen ein prasselndes Feuerwerk von leuchtenden Farben abbrennen, den kapriziösen Ornamenten altmaurischer Architekturen nachgehen oder einen malerischen Winkel aus einem ehrwürdigen Kloster mit verblaßten Wandgemälden aufsuchen. Die moderne französische Kunst hat seltsamerweise trotz der Nähe keinen nennenswerten Einfluß auf das benachbarte Spanien ausgeübt. Höchstens Antonio della Gandara (geb. 1862) ist zu nennen, der aber ganz zum Pariser geworden und mit seinen delikaten Frauenbildnissen in die Nähe von Whistler und Carrière gerückt ist.

425. Wilhelm Bode. Lithographie von Jan Veth.

426. Luther in Eisenach. Von Hendrik Leys. St. Petersburg, Slg. Rodocanachis.

Eine Einwirkung des Pleinairismus ist dann etwa in einigen Studien von Sorolla y Bastida zu spüren. Später hat sich vor allem Ignacio Zuloaga (geb. 1870) einen Namen gemacht, der in breit gemalten, ganz dekorativ gehaltenen Bildern von glutäugigen Zigeunerinnen, Bettlern, Musikanten und allerlei ähnlichen Gestalten aus Madrid und vom Lande Velazquez und Goya mit modernen Mitteln zu erneuern strebt (Abb. 438). Die analysierende, unruhige Buntheit der sonstigen spanischen Malerei, die oft genug in ein leeres Virtuosentum führte, ist hier endlich überwunden. Vielleicht ist es der Beginn einer neuen Farbenanschauung, auf den auch noch einige andere jüngere Künstler von Pariser Schulung hinweisen. Es wird sich für die Spanier darum handeln, diese ernstere Auffassung mit ihrer nationalen Art zu verbinden. —

*

Auch Italien ist in die frische Kunstbewegung des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich spät eingetreten. Auf den Weltausstellungen der fünfziger und sechziger Jahre standen die Nachfahren Raffaels und Michelangelos noch hinter den Künstlern der anderen Nationen weit zurück; ein französischer Kritiker nannte ihre Heimat damals verächtlich das „Grab der Malerei". Jahrzehnte hindurch machte sich jenseits der Alpen fast ausschließlich jene industrielle Betriebsamkeit breit, die in erster Linie dem Durchschnittsgeschmack des Reisepublikums zu gefallen suchte. Diese Publikumskunst spielt auch heute noch ihre Rolle, aber seit einigen Jahrzehnten ist doch eine jüngere Künstlergeneration aufgestiegen, die ernstere Ziele ins Auge faßt, nachdem bereits um 1850 in Florenz die fortschrittliche Gruppe der „Machiaoli" dem klassizistisch-romantischen Akademiestil, der neben der Vedutenmalerei den Herrn spielte, den Krieg erklärt hatte, ohne eine tiefergehende Wirkung auszuüben. Die größten Hoffnungen setzte man lange Zeit auf die Künstlerschaft Neapels. Dort trat Domenico Morelli (1826—1901) auf, ein Meister scharfer realistischer Beobachtung und ein glänzender Virtuose der Lichtmalerei. Er wies zuerst

427. Die Witwe. Aquarell von Charles de Groux. Brüssel, Privatbesitz.

428. Abendgebet. Von E. Laermans. Dresden, Gemäldegalerie.

429. Im Atelier. Von Alfred Stevens. Brüssel, Modernes Museum.

auf ein strenges Studium der Natur, das er dann in historischen Szenen betätigte (Abb. 439) und in seinen christlichen Bildern, wie der Versuchung des heiligen Antonius oder der Erweckung von Jairi Töchterlein, mit einem eigentümlichen Sinn für die ekstatischen Äußerungen religiöser Verzückung verband. Morellis Schüler Francesco Paolo Michetti (geb. 1851) ist eines der glänzendsten Talente der neueren italienischen Kunst. Michetti, der sich nach einem bewegten Leben in einem kleinen Abruzzenneste, in Francavilla a Mare bei Astone, niedergelassen hatte, gab sich gern als ein Künstler von naiver Ursprünglichkeit. Doch er beherrscht als einer der gewandtesten und raffiniertesten Techniker die ganze Stufenleiter der modernen Mittel und weiß je nach Bedarf seine Register zu ziehen. Seine Bilder, Szenen aus dem Volksleben, Prozessionen, Hochzeitsfeste, Landschaften, sind hervorragende Leistungen in der lebensprühenden Komposition wie in der koloristischen Bravour. Er verrät darin oft ebenso wie die anderen Mitglieder der neapolitanischen Schule den Einfluß Fortunys neben dem Morellis; ganz unabhängig aber ist er in seinen kleineren Landschaften, namentlich in den Pastellen, die mit ungewöhnlichem Geschick in schnell hingeworfenen, fast japanisch anmutenden Improvisationen irgendeinen Eindruck festhalten. Die italienische Landschaft erscheint hier in einer originellen Variation, ganz anders als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind; alle glatten, süßlichen, „blühenden" Palettentöne fallen fort. In anderen Arbeiten wieder, zumal in den überlebensgroßen Einzelköpfen, kann Michetti sehr oberflächlich sein.

Der Schwerpunkt der italienischen Malerei aber lag in den letzten Jahrzehnten nicht im Süden, auch nicht in Rom, unter dessen Künstlern Aristide Sartorio (geb. 1861) mit seinen großen, umständlichen Allegorien und seinen besseren kleineren Studien, namentlich flotten Tierskizzen, am meisten Erfolg hatte — von den jüngeren Malern der Hauptstadt ragen Antonio Mancini mit seinen geschickt arrangierten, doch virtuosenhaften Lichterspielen, und Camillo Innocenti, eine glänzende koloristische Begabung, hervor —, sondern in Venedig, dessen ewige Schönheit anderseits den schrecklichen Vedutenmalern auch heute noch die meisten Angriffsflächen bietet. Der Ahnherr der modernen venezianischen Kunst war Giacomo Favretto (1849—1887), dessen früher Tod wahrhaft ein Unglück für sein Vaterland war. Favretto war Venezianer vom Scheitel bis zur Sohle; die ganze reiche Tätigkeit der kurzen Laufbahn, die ihm beschieden war, widmete er der Verherrlichung seiner Heimat. Was

430. Düne bei Nieuport. Von Victor Gilsoul.

alle seine Bilder miteinander verbindet, ist die Vornehmheit des Tons, der nie schwankende Geschmack der Farbengebung, die breite, duftige Leichtigkeit des Vortrags. Er verschmähte es nicht, auch humoristische und ans Genrehafte streifende Szenen zu verwerten, und mit besonderer Vorliebe behandelte er das Treiben der Lagunenstadt, auf der Piazzetta, auf dem Rialto, vor der Markuskirche, namentlich zur zierlichen Rokokozeit; aber nie drängt sich das Stoffliche vor, alles ist nur ein Suchen nach neuen Farben- und Lichterspielen (Abb. 440). Trotz seinem frühen Hinscheiden war Favrettos wohltätiger Einfluß bedeutsam. Sein Vermächtnis verwalteten Bartolommeo Bezzi (geb. 1851), ein liebenswürdiger Schilderer

431. Kühe, die Leye durchschreitend. Von Emile Claus. Brüssel, Modernes Museum.

432. Der Kampf um Patroklos' Leichnam. Von Antoine Wiertz. Brüssel, Wiertz-Museum.

der Märchenstadt, neben ihm Giuseppe Miti-Zanetti (geb. 1860), als Radierer noch tüchtiger denn als Maler, Emilio Gola (geb. 1851), der in breitem, frischem Vortrag Szenen aus Venedig und Mailand malte, und Guglielmo Ciardi (geb. 1843).

433. Der Bach. Von Léon Frédéric.

434. Freunde. Von Jef Leempoels.

Wie aus allen Nachbarländern Frankreichs, kamen auch aus Italien einige Künstler nach Paris, die dort seßhaft blieben. Zu ihnen gehört Giuseppe de Nittis (1846 bis 1884), den wir schon als einen Freund Manets kennen lernten, und der als ein feiner Impressionist, ein wenig mit Raffaelli verwandt, am liebsten städtische Straßen und Plätze mit ungemein lebendiger Kunst wiedergab. Ein anderer Italiener, Giovanni Boldini (geb. 1845), ist in Paris einer der geschicktesten Franzosen, ein eleganter und kapriziöser Boulevardmensch geworden, ein Alleskönner, der jedes Thema mit der gleichen Virtuosität und derselben Freude an hell flimmerndem, in tausend Nuancen hüpfendem Sonnenlicht hinzaubert: Blicke aus dem Park von Versailles, venezianische Kirchen, Nordseemarinen und Bildnisse. Namentlich die pikanten, tief ausgeschnittenen Weltdamen, die in knisternden Seidenroben gelangweilt oder kokettierend auf einem Fauteuil sitzen, und die verwöhnten Kinder der reichen Leute, die er so oft gemalt hat, sind seine Spezialität. Daß ihm auch ein charakteristischer Männerkopf wohl gelingen konnte, beweist sein glänzendes Bildnis des achtzigjährigen Menzel, das bei einem Besuch Boldinis in Berlin entstand.

Doch auch die heimische Entwicklung der italienischen Kunst nahm einen weiteren Aufstieg. Immer mehr verschob sich dabei der Schwerpunkt vom Süden des Landes nach dem Norden. Die Maler erkannten die Gefahr, welche die Schönheit ihres Vaterlandes für sie mit sich bringt. So suchten sie denn neue Stätten auf. Aus der weichen Farbenpracht der Ebene flüchten sie nun gern in die herbere Landschaft des Gebirges, aus der lauen Luft und der Lieblichkeit des Arnotals und des Golfs von Salerno in die wilden Schluchten der Abruzzen oder in die unfruchtbare Öde der römischen Campagna oder gar in die Hochtäler der Alpen. Hier ward Giovanni Segantini (1858—1899) der Herrscher und Führer. Die Österreicher rechnen Segantini gern zu den Ihren, weil er im südtirolischen Arco geboren ist; doch er gehört nach Abstammung und Art durchaus der Apenninenhalbinsel an. Sein Name steht auf der Tafel der Besten des Jahrhunderts mit goldnen Lettern eingegraben. In Mailand, wo Segantini, der Bauernsohn, den Übergang vom Schafhirten zum Künstler vollzog, lernte er die große Bauernwelt Millets kennen, auch Favrettos Einfluß ist in den Erstlingsarbeiten zu bemerken, und vielleicht gar ein Abglanz der ersten französischen Impressionistenbilder. Doch aus alledem schuf Segantini sich eine eigene Welt und eine neue Technik gleich dazu. Er zog sich in das Oberengadin zurück, in die Nähe des Malojapasses, wo er die Großartigkeit des Hochgebirges malte, seine kahlen Bergketten, die keinen Baumschmuck mehr tragen, und deren Umrisse sich so seltsam scharf in der

435. Studie von Mariano Fortuny.

klaren, harten Luft abheben, seine stillen, arbeitsamen Bewohner, die in schwerer Arbeit der Natur ihren Lebensunterhalt abringen müssen, malte die verlorenen Hütten der Hirten, die spärlichen, gelbgrünen Weiden, über denen blendendweiße Gletscher zum Himmel ragen, die Felsen und die verschneiten Höhenzüge, und malte in seine Schilderungen, die dieses ganze unverbrauchte Stoffgebiet mit realistischer Ehrlichkeit ausschöpften, doch zugleich auch die geheime Seele des Landes mit hinein (Abb. 441). Was er gab, war kein Nachbilden der Wirklichkeit, sondern ein tiefes Erleben und Neuschaffen. Alles erhält eine höhere Bedeutung, und die Menschen erscheinen wie lebendige Verkörperungen des Bodens, auf dem sie stehen. So gelangte auch Segantini zu der homerisch-biblischen Epik Millets, zu der Stilisierung von innen heraus, die hier die Bewohner des Engadin in ihrer schlichten Natürlichkeit und zugleich zu Typen gesteigert vor unser Auge führt. Die malerische Technik, in der diese Bilder von der Arbeit, von der beschaulichen Ruhe des Hirtenvolkes dort oben, von seinem Zusammenleben mit den Tieren des Stalls und der Weide, von seinen kargen Freuden und trüben Stunden gemalt sind, beruht auf einer Analyse der natürlichen Farben, die an Monet erinnern würde, wenn nicht an die Stelle des Leichten und Flüssigen hier eine massive, fast gemauerte Festigkeit träte. Diese Aufteilung der Wirklichkeitsfarben in ihre Elemente muß in jener Zeit in der Luft gelegen haben. Auch ein anderer, wenig

älterer Mailänder Künstler, Gaetano Previati (geb. 1852), beschäftigte sich mit dem gleichen Problem. Segantini führte die Lösung mit eiserner Konsequenz durch und erfand sich jene eigentümliche Manier der fest aneinander gefügten, dicken kleinen Farbenwülste, an denen seine Bilder kenntlich sind. In dieser Spachteltechnik konnte er die klare, kühle Helligkeit der Engadiner Sonne ebensogut wiedergeben wie die blassen Schatten der Sommernächte oder die schillernden Reflexe des Winterabends, wenn eine unendliche Schneedecke das Hochtal einhüllt. Er erreichte dadurch eine wundersame Mischung des bewegten Lebens, das diese durcheinander fließenden, miteinander kontrastierenden, sich auflösenden Farbenteilchen in sich bergen, mit der monumentalen Ruhe, die der Umriß seiner Figuren zeigt. Eine Zeitlang versuchte es Segantini, symbolistische Visionen unmittelbar in seine Malojawelt zu entbieten. Aber sein letztes großes Werk, der unvollendet gebliebene, ergreifende Zyklus der drei großen Bilder „Natur — Leben — Tod", führte ihn von diesen oft etwas gewaltsamen Kompositionen wieder auf den festen Boden seiner früheren Arbeiten zurück, in denen die Poesie aus dem Wirklichen unmerklich hervorwächst. Wie in einer Vorahnung seines tragischen frühen Endes hat Segantini hier noch einmal das ganze Wesen seiner Kunst bedeutungsvoll zusammengefaßt. —

436. Sphinx. Von Fernand Khnopff.

*

Die Nationen Süd- und Westeuropas dürfen sich alle einer jahrhundertealten Kunsttradition rühmen, sie setzen nur fort oder beginnen wieder mit neuen Mitteln, was die Väter geschaffen haben. Anders ist es mit dem Norden und Osten, die erst im neunzehnten Jahrhundert überhaupt in die europäische Kunstbewegung eintraten. Die nordischen Völker haben in dieser kurzen Zeit Erstaunliches geleistet. Mußten sie gleich bei den älteren Kulturen in die Schule gehen, so haben sie dennoch dieser Übermacht gegenüber ihre nationale Eigenart sicher bewahrt und ihr in der Kunst charakteristischen Ausdruck gegeben. Anders als Deutschland, das in einer Epoche politischer Verwirrung den Einflüssen von allen Himmelsrichtungen her unterworfen war, haben diese nordischen Germanen sich eine eigene Kultur von einer Geschlossenheit der Weltanschauung wie der äußeren Lebensformen geschaffen, um die wir sie beneiden dürfen.

Die Geschichte der dänischen Malerei reicht noch am weitesten zurück. Doch was sie schuf, blieb belanglos, bis im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die charaktervolle Kunst Christoph Wilhelm Eckersbergs (1783—1853, Abb. 442) und seiner Nachfolger auftrat, von deren starkem Einfluß auf die norddeutsche Malerei schon die Rede war (s. o. S. 180). Wie die Angehörigen dieser Schule, haben auch die späteren Dänen eine wunderbare Fertigkeit

437. Die Übergabe von Granada. Von Francisco Pradilla.

gezeigt, im Ausland zu lernen und zu Hause nachher doch wieder eine rechte Heimatskunst zu treiben. Sie schildern am liebsten ihr eigenes Land, ihre Städte, ihre Volksgenossen mit schlichter Natürlichkeit und Wahrheit. Dabei haben sie stets in der ersten Reihe unter den Vorkämpfern einer immer freieren malerischen Anschauung gestanden. Von Eckersberg und den Seinen hatten Runge und Friedrich ihr kühles, helles Licht gelernt. Und wie der Meister selbst, besaßen auch Wilhelm Marstrand (1810—1873) und Christen Koebke (1810—1848) die luftige Helligkeit dieser zarten Malerei, durch die ihre einfachen Ausschnitte aus der Landschaft und aus dem Volksleben in den feinen Schimmer frischester Farben getaucht erscheinen.

Für die ganze dänische Kunstentwicklung wurden dann die politischen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entscheidend. Hatte das Land sich bis dahin eng an deutsche Kultur angeschlossen, so begann man sich jetzt nach Frankreich hin zu orientieren. Wie die deutschen Künstler nicht mehr nach Kopenhagen in die Lehre gingen, so zogen auch die dänischen lieber nach Paris als auf die deutschen Akademien. Durchwandert man heute die Kopenhagener Museen, so findet man die deutsche Kunst nur spärlich vertreten; wohl aber stößt man überall auf hervorragende Werke französischen Ursprungs, und ein Sammler von internationalem Ruf wie der Brauereibesitzer Jakobsen hat sich ganz und gar an Frankreich gehalten. Diese Verschiebung findet ihren Wiederschein in den Werken der jüngeren Dänen. Ihre Landschaften, ihre Aktbilder, ihre Interieurs weisen deutlich auf die Pariser Schulung hin. Auch ein Historienmaler wie Christian Zahrtmann (geb. 1843), dessen Werke ganz aus dem Rahmen der konventionellen Geschichtsmalerei herausfallen, besitzt die Behutsamkeit der Farben, wie man sie in Frankreich erlernen kann. Das Haupt der modernen dänischen Kunst war lange Zeit Peter Severin Kröyer (1851—1909), zugleich eins der bedeutendsten Talente der gesamten neueren Malerei. Kröyer hat Porträts, Landschaften, dann vor allem Küstenpartien von einer bezaubernden Schönheit des Lichtes gemalt. Das scharf geschnittene Dichterprofil Björnsons, der zwischen den Wänden hoher Berge weit ins Land hinaus blickt, der helle Germanenkopf Holger Drachmanns,

der vom rosigen Schein des Sonnenuntergangs überglänzt ist, die Bilder, die Kröyer von sich selbst und seiner blonden Gattin gemalt hat — das sind Meisterleistungen moderner Bildniskunst. Nordische Strandstimmungen gelangen ihm ebenso wie Menschengruppen im Zimmer, die vom gelben Lampenlicht beleuchtet sind. Berühmt geworden sind von Kröyers Werken namentlich die

438. Spanische Gesellschaft. Von Ignacio Zuloaga.

beiden großen Gruppenbilder der Jury der französischen Kunstausstellung, die Jakobsen 1888 in Kopenhagen veranstaltet hatte (Abb. 443), und der Sitzung der Kopenhagener Akademie. Für die Kunst, mit der hier wie dort eine große Schar scharf charakterisierter Männer zwanglos und doch mit klügster Anordnung gruppiert ist, wie jeder einzelne zu seinem Rechte kommt und doch nur ein Teil des Ganzen bleibt, ist kein Wort der Bewunderung zu hoch. Die Begabung für

439. Graf Lara. Von Domenico Morelli.

solche Themata gesellschaftlichen Charakters, für das Zusammenstimmen mehrerer Figuren, die beratend, schmausend, plaudernd, bei Gas- oder Lampenlicht um einen Tisch, oder etwa in der Dämmerung im Garten zusammen sitzen, ist in Dänemark nicht auf Kröyer beschränkt. Auch Viggo Johansen (geb. 1851) weiß mit großer Kunst Szenen dieser Art festzuhalten, in denen sich eine zarte malerische Behandlung mit feinstem Gefühl für den Stimmungszauber des Intimen und Familiären verbindet (Abb. 444). Ein Interieurmaler voll heimlicher Poesie ist Vilhelm Hammershöj (1864—1916), der vor allem die matten, gedämpften Farben der Dämmerung, die leisen, klingenden Mollakkorde des Abends liebt. Man blickt in Zimmer von anheimelnd-altmodischem Reiz, in niedrige Räume, die vom Behagen jenes Spätbiedermeierstils erfüllt sind, dem in Dänemark die trauliche Innenkunst des Architekten Bindesböll das Gepräge gegeben hat. Es sind ganz einfache Themata, ein Blick durch ein paar offene Türen oder über eine Wand, an der ein paar Kupferstiche hängen, oder in stille Zimmerecken, in denen junge Frauen lesen, mit einer Handarbeit beschäftigt sind oder leise vor sich hinträumen, Bilder von sparsamen Farben, in denen ein sanftes Braun, ein schimmerndes Weiß, ein dämmeriges Grau, ein trauriges Schwarz mit unsagbarer Feinheit zusammengestimmt sind (Abb. 445). Mit schönen Interieurs trat auch Julius Paulsen (geb. 1860) auf, der sich in seinem berühmten Adam und Eva-Bilde als ein meisterhafter Aktmaler erwies und sich daneben, wie auch Hammershöj und Kröyer und R. L. Tuxen (geb. 1853), als Porträtmaler hervortat. Die Wirklichkeit erscheint in allen diesen Dänenbildern niemals in ihrer rohen Realität; sie ist immer leise umgedichtet, so daß etwas wie eine innere Melodie aus ihnen mitklingt. Von dieser Art führt dann ein direkter Weg zu der freien Stilisierung der Natur, die manche jüngere Künstler vornehmen, um die Sehnsucht ihrer malerischen Phantasie unmittelbarer auszudrücken. —

*

440. Der Schirmflicker. Von G. Favretto.

Glänzender noch präsentierte sich die moderne Malerei der Schweden, der „Franzosen des Nordens“, die, ähnlich wie die Amerikaner, ganz in der Pariser Kunstwelt wurzelten, die aber den Dänen darin folgten, daß sie das Fremde mit der eigentümlichen Naturanschauung ihres Volkes verbanden. Betrat man in den internationalen Ausstellungen einen schwedischen Saal, so fühlte man sich von einem Reichtum umgeben, der entzückte. Aus diesen Landschaften sprach ein modernes Empfinden von höchster Zartheit und Innigkeit, ein pantheistisches Naturgefühl, das Berge und Seen zum Spiegel unserer Stimmungen machte und alle Zweifel und Ahnungen der Seele in die geheimnisvolle Helle der nordischen Sommernacht überströmen ließ. Ein prickelnder Reiz durchdrang daneben die Weltbilder der Schweden, die von der lustigen Komödie des Lebens erzählen. Auch dort droben gab es eine Historien- und Genrekunst, Baron Gustav von Cederström namentlich (geb. 1845) und Graf Georg von Rosen (geb. 1843), der Direktor der Stockholmer Akademie, haben sich mit Begeisterung in die heimische Vergangenheit versenkt (Abb. 446). Rosen ist außerdem ein tüchtiger Porträtmaler, dessen Bildnis Nordenskjölds besonders berühmt wurde. In den siebziger Jahren waren es dann vor allem drei Künstler, die von Paris moderne Anregungen mit nach Hause brachten und so in ihrer Heimat eine neue Epoche der Malerei einleiteten: Hugo Salmson (1843—1894), Adolf Hagborg (geb. 1852) und Wilhelm de Gegerfelt (geb. 1844), drei Landschaftsmaler von frischer Empfindung und großem Können. Ihnen schloß sich die jüngere Generation an, um ihre Lehren in einem mehr national-schwedischen Sinn weiter auszubauen. Nun erst erscheint die charakteristische nordische Landschaft mit den schwermütigen Linien ihrer unendlichen Ebenen und Bergzüge, mit dem gespenstischen Zauber ihrer Dämmerung und der kristallhellen Klarheit ihrer kühlen

441. Rückkehr zum Heimatsdorf. Von Giovanni Segantini. Berlin, Nationalgalerie.

Tage. Nils Kreuger (geb. 1858) und Karl Nordström (geb. 1855), die später ihre Landschaften gern mit archaistischen Linien und primitiven Konturen stilisierten, Edvard Berg (1828—1880), der aus einer älteren Generation in diese moderne Schule hineinragt, Gustav Fjaestad (geb. 1868), der virtuose Schneemaler, und ein Angehöriger des Hauses Bernadotte: Prinz Eugen (geb. 1865; Abb. 448), sind die vorzüglichsten, aber nicht die einzigen Meister dieser ernsten Malerei. Der Porträtist des Kreises ist Oskar Bjoerck (geb. 1860); neben ihm steht der feine Richard Bergh (1858—1919). Als Tiermaler von origineller Kraft kommen hinzu Georg Arsenius (geb. 1855), ein glänzender Techniker, der mit flottem, breitem Pinsel prachtvolle Wirkungen erzielt, und Bruno Liljefors (geb. 1860), der als Maler und Jäger die einsamen Gebirgspartien und Küstenstriche seiner Heimat durchzog und wie kein anderer die Tiere belauscht hat, die seine Büchse und sein Pinsel gleich sicher zu treffen wissen (Abb. 447). Namentlich seine Eidervögel, seine Adler und Geier, seine Lummen und wilden Gänse, deren Flügelschlag Liljefors mit kühnem Impressionismus festgehalten hat, erregen bei jeder neuen Begegnung Staunen. Reicher in der Erfindung und nicht minder glänzend in der Meisterschaft des malerischen Ausdrucks ist Ernst Josephson (1851—1906), der sich in seinen außer-

442. Mädchenbildnis. Von Chr. W. Eckersberg.

443. Das Preisgericht der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen. Von P. S. Kröyer.

444. Samstag Abend. Von V. Johansen.

ordentlichen Porträts, in seinen Erinnerungen an Frankreich und Spanien, in dem rembrandtischen Lichterspiel seiner Interieurszenen und in dem reifen Natursymbolismus seiner großen Bilder („Näcken", „Strömkarlen") als einer der Führer Jungschwedens erweist. Alle diese Künstler treiben eine eigentümlich aristokratische Malerei; ein Naturalismus im Schulsinne, eine Proletarierkunst wollte hier nie gedeihen. In solcher Luft aber konnten sich um so eher zwei so glänzende Talente entwickeln, wie Carl Larsson (1853—1919) und Anders Zorn (geb. 1860), die an blendender Geschicklichkeit ihresgleichen suchen. Sie gehen ganz verschiedene Wege. Larsson hat Wandmalereien mit hellen, lichten Farben und einem Dekorationssinn von japanischer Feinheit gemalt, hat in entzückenden Aquarellen sein schwedisches Holzhaus, das er sich in weltverlorener Einsamkeit baute, und seine ganze stattliche blondköpfige, blauäugige Familie porträtiert (Abb. 449). Die Sammlung dieser Blätter in dem Album „Het Hem" ist das schönste Haus- und Bilderbuch der letzten Jahrzehnte. Zorn aber ist ein Pariser geworden vom Scheitel seines runden Bauernschädels bis in seine sensiblen Fingerspitzen. Besonders liebt er in seinen Porträts und Figurenstudien ein von der Seite scharf einfallendes Licht, das die Gestalten in schummerigem Halbdunkel trifft und sie aus dem Hintergrunde plastisch herausmodelliert. Keck hingestrichene Lokalfarben, ein leuchtendes Rot, ein glänzendes Grün, ein blankes Gelb, werden geistreich in diesen Lichterkampf gesetzt. Seine Bauernbilder vor allem gaben Anlaß zu solchen lustig-bunten Effekten. Doch Zorn ist im Boulevardcafé (Abb. 450) ebenso zu Hause wie in der schwedischen Landschaft, bei der Kirchweih im Dorfe oder im Hause des behaglichen Bourgeois. Eine Kokotte, die aus hell beleuchtetem Hause auf die dunkle Straße tritt, der weiche Schmelz eines zarten Frauenkörpers, den üppiges Pelzwerk umschmeichelt (Tafel XVI), ein Blick in einen dicht besetzten Omnibus, eine Dämmerstimmung am Spiegel eines Sees, spanische Bettler und Zigeuner, blonde Kinder, die tobende Brandung des Meeres, das alles gelingt ihm mit der gleichen sieghaften Sicherheit und wird zu einem genialen Malerwerk voll flimmernden Lichtes. So steht Zorn vor uns als die äußerste Spitze der schwedischen Impressionistenkunst.

Die Kunst der Finländer ist der schwedischen eng verwandt. Albert Edelfelt (1854—1905) war wie Zorn durchaus ein Franzose in der glänzenden Malerei seiner Porträts (die Sängerin Akté), seiner Bauerngruppen (Abb. 451) und seiner Szenen aus der Geschichte und Legende. Axel Gallén (geb. 1865) ist gleichfalls von der Pariser Hellmalerei ausgegangen, die in leuchtendem Glanz über seine realistischen Bilder strahlte, bis er im Anschluß an die alte Tradition der primitiven nordischen Kunst zu eckig-herben Stilisierungen überging (Szenen aus dem finischen Nationalepos Kalewala). —

Anders Zorn: Maja.

Berlin, Nationalgalerie.

445. Sonnenstäubchen. Von V. Hammershöj.

Die **Norweger** haben wie die Dänen lange Zeit in engem Verkehr mit Deutschland gestanden. Wir sahen schon in einem früheren Abschnitt, wie J. C. K. Dahl die Dresdner Landschaft zu Anfang des Jahrhunderts beeinflußt hat (S. 185). Auch von dem Genremaler Adolf Tidemand war schon die Rede (S. 51). Ähnlich war **Hans Frederik Gude** (1825—1903), der früh nach Düsseldorf zu Schirmer kam, später an der Kunstschule in Karlsruhe und zuletzt in Berlin unterrichtete, fast zum Deutschen geworden. Gude hat sich durch seine tüchtigen Bilder aus der norwegischen Landschaft, zumal durch seine Fjorde, ausgezeichnet (Abb. 452); weit bedeutender aber war seine Wirksamkeit als Lehrer: in seinem Atelier ist zahlreichen jungen Deutschen die Schönheit der einfachen Natur aufgegangen. In Düsseldorf wurde auch **Ludwig Munthe** (1841—1896) heimisch, der in kräftig gemalten impressionistischen Landschaften namentlich Wald- und Winterstimmungen von hohem Reiz wiedergegeben hat. Der Realismus fand bei den derberen Norwegern überhaupt mehr Anklang als bei den eleganten Schweden. **Christian Krogh** (geb. 1852), der in den siebziger Jahren in Berlin studierte und Max Klinger nahe stand (dessen Zeichnungsfolge „Zum Thema Christus“ mit einer Jugendarbeit Kroghs in äußerlichem Zusammenhang steht), ging als Schriftsteller wie als Maler den naturalistischen Problemen der modernen

446. Der verlorene Sohn. Von G. Graf Rosen. Stockholm, Nationalmuseum.

Welt nach. In seiner Heimat hat er später vor allem das Meer und das Leben der Seeleute in prachtvollen Bildern studiert. Ein glänzendes, vielseitiges Talent ist Erik Werenskiöld (geb. 1855), der in Paris gelernt hat, die anmutigsten Lichterspiele vorzutragen, Freiluftbilder von frappanter Wirkung zu schaffen, dann wieder die zarte Poesie der Abenddämmerung aufzusuchen, nordische Volksbücher, wie Andersens Märchen und Asbjörnsens Erzählungen, mit freier phantastischer Laune zu illustrieren und, nicht zuletzt, ein meisterhafter Porträtist zu werden. Werenskiöld hat uns die schönsten Bildnisse von Ibsen und Björnson (Abb. 454) geschenkt und

447. Fuchs und Schneehase. Von B. Liljefors. Dresden, Gemäldegalerie.

448. Das stille Wasser. Vom Prinzen Eugen von Schweden. Stockholm, Nationalmuseum.

hat wie niemand sonst die verträumte Innigkeit Edvards Griegs wunderbar eindringlich wiedergegeben. Ganz zum Franzosen ist Fritz Thaulow (1847—1906) geworden, ein Meister geschmackvoller Landschaftsmalerei. Kleine Ausschnitte aus ebenen Revieren mit den leicht bewegten Wellen glitzernder Flüsse, mit einsamen Häusern, aus deren Fenstern Lichter durch die Dämmerung blinzeln, dann namentlich Winterstimmungen mit Schnee und Eis, oder Tauwetter mit feuchter Nebelluft sind seine Lieblingsthemata (Abb. 453). In Frankreich wie in seiner norwegischen Heimat und an der Etschbrücke in Verona hat er diese Motive aufgesucht. Liebt Thaulow den Winter und die Dämmerung, so war Gerhard Munthe (geb. 1849) der Maler des Frühlings und der sonnigen Helligkeit, bis er in den letzten Jahren zu dekorativen Bildern und Entwürfen im eckigen Runenstil des altnordischen Kunsthandwerks überging.

*

Die nichtdeutschen Völker der früheren habsburgischen Monarchie, deren Kunst gleichfalls erst jetzt in den europäischen Kreis eintrat, hatten es bis zum Ende des Jahrhunderts noch nicht verstanden, die Lehren des Auslands zur Ausbildung einer nationalen Eigenart zu benutzen. Einige von ihnen finden wir in München, wo sie bei Piloty Geschichtsmalerei lernten. So vor allem den Polen Jan Matejko (1838—1893, Abb. 455), der dann Direktor der Kunstschule in Krakau ward und in ungeheuren, mit einem Überfluß an Farbe gemalten Bildern, die von kostümierten Figuren wimmeln, von der Vergangenheit seines Volkes erzählte (Reichstag zu Warschau, Koscziusko bei Raclawice; daneben Jungfrau von Orleans). Oder den Ungarn Julius Benczur (geb. 1847), der später die Leitung der Budapester Akademie übernahm. Oder den Tschechen Vaclav Brozik (1851—1899; Gesandtschaft des Königs Wladislaw).

449. Die kleine Susanne. Von Carl Lasson. Göteborg, Museum.

450. Auf dem Pariser Boulevard. Von Anders Zorn.

Dem Düsseldorfer Kreise gehörte der Ungar Michael Munkacsy (1846—1900) an, der mit außerordentlichem koloristischen Können und genialer Benutzung des altmeisterlichen Helldunkels Motive aus dem Volksleben seiner Heimat, dann in Paris Ausschnitte aus dem Leben der französischen Hauptstadt malte, am liebsten aber pathetische Historienbilder schuf (Abb. 456), von denen die Kreuzigung und der Christus vor Pilatus weithin berühmt geworden sind. Wir sahen schon, wie stark der Ungar während seines Pariser Aufenthalts durch die wuchtige Breite seines Vortrags und sein malerisches Handwerk auf viele jüngere Deutsche, darunter Liebermann und Uhde, wirkte. Für seine prachtvollen Landschaften hat Munkacsy viel von seinem Altersgenossen Ladislaus de Páal (1846—1879) profitiert, der in Barbizon selbst die Art der Fontainebleauer studiert hatte. Aus der Leiblzeit ragt unter den ungarischen Malern Paul Merse von Szinyei (geb. 1845), aus der impressionistischen Ära Rippl-Ronai (geb. 1870) hervor. Von den Polen und Ungarn haben später einige als Bildnismaler in Wien eine Rolle gespielt. So Leopold Horovitz (geb. 1848), der die vornehme Gesellschaft der österreichischen und der ungarischen Hauptstadt (Kaiser Franz Joseph, Koloman Tisza, Fürstin Sapieha) zuerst in breit hingestrichenen, lockeren Farben, später immer klarer und kühler porträtierte. Oder

451. Trauer. Von Albert Edelfelt.

Kasimir Pochwalski (geb. 1856), ein Schüler Matejkos, der die derbe Technik seines Meisters auf das Porträt übertrug und damit Wirkungen von verblüffender Lebendigkeit erreichte. Der Nachfolger Matejkos an der Krakauer Kunstschule ward Julian Falat (geb. 1853), ein Maler frischer Winterlandschaften. Paris und München verdankt Wacek Szymanowski (geb. 1859) seine Ausbildung, der die Lichtmalerei des Impressionismus und das Monetsche Komma auf riesige Bilder aus dem Landleben seiner Heimat in Anwendung brachte und später zu einer von Rodin beeinflußten bildhauerischen Tätigkeit überging. — Von den deutsch-böhmischen Künstlern, deren Heros in früherer Zeit Josef Manes (1821—1871) war, ist später besonders Emil Orlik (geb. 1870) hervorgetreten, ein Genie in allen dekorativen Künsten, mit allen graphischen Techniken und Aufgaben vertraut (s. auch Abb. 524) und ein Meister in der Kunst, eine Fläche mit pikanten Farbenreizen zu schmücken. Auf eine solche Begabung mußte die japanische Kunst besonderen Einfluß üben, und Orlik vertiefte seine Kenntnisse von den Meistern von Nippon,

452. Seestück. Von H. F. Gude.

indem er selbst eine Reise nach Ostasien machte, von der er noch mutiger und in seiner dekorativen Sprache gefesteter wiederkehrte. Seine Schaffenskraft umfaßt viele Gebiete, böhmische Kleinstadtszenen von realistischem Humor, Landschaften und Wandbilder von feiner Stimmung, Plakate und Buchschmuckarbeiten von graziöser Leichtigkeit, meisterliche Radierungen, Bildnisse von klarer Charakteristik. Seit 1904 lehrt Orlik am Berliner Kunstgewerbemuseum. Von den böhmischen Landschaftern sei Vaclav Radimski (geb. 1868), der wiederum in Paris die Lichtmalerei der Impressionisten mit allen ihren Verfeinerungen studiert hat, von den jüngeren Polen, die sich der modernen Malerei mit Enthusiasmus in die Arme warfen, Joseph Mehoffer (geb. 1869) genannt.

*

In lebhaftem Tempo ist Rußland vorwärts geschritten. Porträtisten, Soldatenmaler und Genrekünstler von mittleren Graden hatten im Zarenreiche lange Zeit das Bedürfnis der Kunstfreunde gedeckt, die sich im übrigen an das Ausland hielten. Unter den Militärmalern ist Alexander Orlowsky (1777—1832) zu nennen, ein redlicher Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit, unter den Porträtisten Dmitri Lewizki (1735 bis 1822), aus dessen Werken namentlich sein Zyklus von Bildnissen der Pensionärinnen des adligen Smolny-Stifts berühmt geworden ist (Abb. 457), sodann die Schüler Lewizkis, wie Wladimir Borowikowski (1758—1820) und Orest Kiprenski (1783—1836), der seine Offiziere und Adligen mit großer Frische konterfeite. Daneben verfügte Rußland über einen frostigen Klassizismus, der sich hier, wo ihm alle Verbindungen mit der Volksbildung fehlten, noch unfruchtbarer erwies als in den andern Ländern. Ihm folgte nach europäischer Ordnung die koloristische Geschichtsmalerei. Karl Brüllov (1799 bis 1852) ward ihr Meister, dessen Riesenbild „Der Untergang Pompejis" einen Sturm der Begeisterung in ganz Europa

453. Rote Dächer. Von Fritz Thaulow.

454. Björnstjerne Björnson. Von E. Werenskiöld.

erregte. Von Rom, wo Brüllov es gemalt, ward es im Triumph nach Rußland gebracht und gab das Zeichen zum Beginn einer Historienkunst, die sich zwar in nichts von der Delaroches und der Belgier unterschied, aber immerhin das Verdienst hatte, das Recht der russischen Malerei auf Farbe und bewegtes Leben wieder zu betonen. Doch wie die Deutschen und Franzosen der historischen Epoche konnte auch Brüllov bei einfacheren Vorwürfen (wie dem vielgenannten Doppelbilde des Ehepaars Olenin zwischen römischen Ruinen) überaus delikat und geschmackvoll sein (Abb. 458). Fiodor Bruni (1800—1875), Timotheus von Neff (1805—1876), die beide an den Gemälden der Isaakskathedrale in Petersburg beteiligt sind, und ein ganzes Bataillon kleinerer Geister schloß sich Brüllov an. Einen großen Erfolg hatte erst wieder Hendrik Siemiradzky (1843—1902) mit seiner Phryne (Abb. 459) und seinem Sensationsbild „Die Fackeln des Nero", das eine Rundreise über den ganzen Kontinent antrat. Eine Verinnerlichung und Vertiefung des rasch schablonenmäßig gewordenen Betriebes hatte schon vorher Alexander Iwanow (1806—1858) angestrebt, der an Stelle der Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit gewissenhaftes Studium und Eindringen in das Wesen des Gegenstandes predigen wollte. Ein Beispiel sucht er selbst in seinem großen Gemälde „Die erste Erscheinung des Messias im Volke" zu geben, an dem er länger als fünfundzwanzig Jahre mit eisernem Fleiß arbeitete, und dessen Vorstudien noch mehr als das Werk selbst einen Künstler von großem Zuge und eminenter malerischer Begabung erkennen lassen; weiterhin in seinen eigentümlich modern anmutenden Freilichtaktstudien. Der Realismus setzte dann auch in Rußland mit der Genremalerei ein, die schon im Beginn des Jahrhunderts durch die wahrheitsgetreuen,

455. Selbstbildnis. Von Jan Matejko.

schlichten Schilderungen aus dem Bauernleben von Alexis Wenezianow (1779—1847) eingeleitet worden war, aber erst später durch Wassily Sternberg (1818—1845) und namentlich durch Paul Andreewitsch Fedotow (1815—1852) das Publikum eroberte, der durch geschickt vorgetragene Humoristika und Moralitäten („Der Major auf Freiersfüßen", „Der Morgen nach dem Hochzeitstage", „Die Mausefalle" usw.) seine Leute zu fesseln wußte. Schärfere Töne wurden angeschlagen, als die politische Bewegung langsam in Fluß geriet. Nun wollte man nicht nur unterhalten, sondern erziehen, warnen, aufklären. Das lauteste Echo fand bei dieser mehr ethischen als künstlerischen Tätigkeit Wassily Wereschtschagin (1842—1904), der neben Tolstoi die Parole „Krieg dem Kriege" ausgab, zu diesem Zwecke die ausgesuchtesten Greuel mit rücksichtslosem Realismus malte und, selbst ein Kriegsheld von unerschrockener Kampflust, sich so lange im Feuer der Schlachten tummelte, bis er vor Port Arthur auf dem Petropawlowsk ein tragisches Ende nahm. Wereschtschagins Bilder aus dem russisch-türkischen Kriege („Die Schädelpyramide" [Abb. 460], „Vergessen", „Straße nach Plewna", „Skobeleff auf dem Schipkapaß" u. a.) erregten trotz ihren rohen Qualitäten in ganz

456. Milton diktiert das „Verlorene Paradies". Von M. Munkacsy.

458. Gräfin Samoilov mit Tochter. Von K. Brüllov. Kiew, Privatbesitz.

457. Natalie Borstschov. Stiftsfräulein des Smolnyklosters. Von D. Lewizki.

459. Phryne. Von H. Siemiradzki. St. Petersburg, Staatsbesitz.

Europa Aufsehen, nicht minder seine Gemälde aus Turkestan und Indien. Doch schon die Zyklen seiner realistischen Christusbilder und des Napoleonzuges nach Rußland hatten keinen Erfolg mehr; die Anforderungen, die man an die Malerei stellte, waren inzwischen gewachsen. Dennoch ist Wereschtschagin nicht nur durch seine Persönlichkeit interessant. Sein radikaler, beherzter Wirklichkeitssinn ermutigte die ganze jüngere Generation in ihrem Kampfe gegen die akademische Konvention.

Es war im Jahre 1869, als diese Jüngeren ihr Haupt erhoben, eine Gruppe von dreizehn Schülern der Moskauer Akademie, die ihrer Nährmutter offen den Krieg erklärten. Zu ihnen gehörte der Mann, der seitdem Jahrzehnte hindurch als das Haupt der modernen russischen

460. Die Apotheose des Krieges. Von W. Wereschtschagin. Moskau, Trétjakow-Galerie.

461. Leo Tolstoi. Von J. Rjepin. St. Petersburg, Privatbesitz.

Kunst verehrt ward: Ilja Rjepin (geb. 1844). Er war es, der die Malerei des Zarenreiches wieder auf nationalen Boden stellte. Selbst in Italien malte er eine russische Sage, heimgekehrt ward er der unermüdliche Schilderer seines Vaterlandes. Seine „Barkenzieher an der Wolga" sind ein ergreifendes Klagelied von der Qual und dem dumpfen Druck, der auf dem geknechteten Volke lastete. Seine Szenen aus dem Leben der niederen Leute, seine Porträts, unter denen sich die schönsten Bildnisse Tolstois (Abb. 461) befinden, sind Urkunden zur russischen Geschichte der jüngsten Epoche. Selbst seine Historienbilder (Abb. 462) sind von einer so überzeugenden Wahrheit, daß die ähnlichen Werke nicht nur seiner Landsleute dagegen verblassen. Unter Rjepins Mitkämpfern von 1869 interessieren besonders die Brüder Constantin und Wladimir Makowsky mit ihren realistischen Ausschnitten aus dem Petersburger Leben.

Das Auftreten jener Gruppe war epochemachend; namentlich seitdem ihre Sezession von der Akademie den Anlaß zur Begründung der „Gesellschaft für Wanderausstellungen" gab, deren Veranstaltungen im ganzen Lande reformierend wirkten. Aber der Realismus der „Wanderer", wie man sie kurz taufte, war doch im Grunde zu trocken und prosaisch, um auf die Dauer zu befriedigen. Wie überall waren es nun die Landschafter, die der Entwicklung neue Bahnen frei

462. Kosaken, eine Antwort an den Sultan schreibend. Von J. Rjepin. St. Petersburg, Staatsbesitz.

machten. Auf diesem Gebiete hatte im Anfang des Jahrhunderts noch eine vom Auslande beeinflußte dekorative Manier geherrscht. Dann machte sich ein mehr nationaler Zug geltend; namentlich Iwan Schischkin (1831—1898) ging in seinen Bildern von der weiten nordrussischen Ebene und ihren Wäldern zu einer ehrlichen, freilich nicht sehr poesievollen Naturauffassung über. Erfolgreicher als er war der Marinemaler J. K. Aiwasowsky (1817—1900), jahrzehntelang eine Kunstmarkt-Berühmtheit, der, wenn er sich Zeit ließ, neben seinen leeren Effektbildern auch

463. Herbst. Von J. Lewithan. St. Petersburg, Privatbesitz.

464. Russische Bäuerinnen. Von F. Maliavin.

Meeresszenerien von großer Schönheit malen konnte. Dann meldeten sich mit Isaak Lewithan (1861—1900), der von einem tonigen Dunkel zu melancholisch silbergrauen Harmonien überging (Abb. 463), mit Konstantin Korowin (geb. 1861, Abb. 466) und Valentin Serov (1865—1911), dem Meister stimmungsvoller Herbstbilder echt russischen Charakters, die Lehren von Barbizon im Zarenreich zum Worte. Und nun waren die Schleusen geöffnet. Ungehindert stürmten die westeuropäischen Einflüsse über die Grenze, die unglaublichsten Gegensätze setzten sich nebeneinander fest, „Albrecht Dürer und Claude Monet, Zurbaran und Beardsley, Claude Lorrain und van Gogh, Palestrina und Richard Strauß", wie Igor Grabar, ein junger Maler und Kunstschriftsteller es bezeichnete; und in der von Sergei Diagilev begründeten Zeitschrift „Mir Iskußtwa" fanden die modernen Kräfte einen Mittelpunkt und eine Stütze, wie einst die Jungwiener in „Ver sacrum". Serov entwickelte sich, abseits von seiner Landschaftskunst, als ein

465. Der Sänger Schaliapin. Von K. Korowin. Moskau, Privatbesitz.

466. Im Schlummer. Von V. Mussatov.

Porträtist von großen Qualitäten; daneben schuf er prickelnd-malerische Szenen aus dem höfischen Leben des achtzehnten Jahrhunderts, die an Menzel erinnern. Gleichfalls an Menzel, ja fast noch an Chodowiecki, lassen die zierlichen Rokoko-Zeichnungen und Aquarelle von Alexander Benois (geb. 1870) denken. Noch raffinierter und aparter erscheint Konstantin Somov (geb. 1869), der in überaus reizvollen, leicht stilisierten Szenen aus dem ancien régime, lieber noch aus der Biedermeierzeit, in graziösen dekorativen Entwürfen und feinen Landschaftsskizzen einen Geschmack von höchster Delikatesse verrät; er ist die russische Parallelerscheinung zu Beardsley und Thomas Theodor Heine (Abb. 467). Zu dieser Gruppe preziöser Aquarellisten und Graphiker gehören endlich die Versaillesstudien von Stepan Jaremitsch. Doch auch die andere Seite des russischen Wesens, die derb barbarische Gesundheit der unverbrauchten Rasse, kommt in einem Kreise jüngerer Kräfte zur Geltung. Vor allem in Filipp Maliavins (geb. 1869) glänzend gemalten, von dem Schweden Zorn angeregten großen Bauernbildern, die besonders gern in einem grell aufgetragenen Rot schwelgen (Abb. 464). Und weiter sehen wir Spiegelungen und Reflexe aller modernen Strömungen. So in Purvits Landschaften, die von einer freien und starken Naturanschauung erfüllt sind. In den phantastischen und stilisierten Landschaften von Nikolai Röhrich, die Anregungen von dem Finnen Gallén erkennen lassen. In den Bildern der Impressionisten Viktor Mussatov (1869—1895, Abb. 465) und Michael Wrubel (1856 bis 1910), von dessen Werken das Bild des gefallenen Engels („Der Dämon") und die genialen, vom Publikum verhöhnten Skizzen für die Wladimirkirche in Kiew besonders berühmt geworden sind. Und in den Werken einer ganzen Schar leidenschaftlich um Ausdruck ringender junger Talente, deren Reichtum wir erst in jener großen russischen Ausstellung erkannten, die 1906 und 1907 durch Europa wanderte und allenthalben Überraschung und Bewunderung erregte. Der Boden des Zarenreiches treibt auch in der Kunst zahllose hoffnungsvolle Keime, die nur der Pflege und der Ruhe sicheren Wachstums bedürfen, um aufzublühen.

467. Zeichnung von C. Somov.

468. Der Märtyrer Tarcisius. Von A. Falguière. Marmor. Paris, Luxembourg.

4. Moderne Plastik und Architektur.

Die Malerei, als die führende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, war in dem Befreiungskampf vorangegangen, die andern Künste folgten. Auch Plastik und Architektur fanden in seinen letzten Jahrzehnten völlig neue Wege. Wir sahen schon früher, wie sich die Bildhauerkunst langsam aus der Umarmung des akademischen Stils befreite, wie der Anschluß an die Kunst der Barockzeit eine neue Freude an sinnlich kraftvollen Formen und stärkerer Bewegung mit sich gebracht hatte, und wie in Frankreich ein jüngeres Geschlecht aus intimerem Naturstudium zu neuen und freieren Ausdrucksmitteln gelangte. Das Problem, um das es sich bei der modernen Plastik handelte, war nicht so leicht zu lösen. Denn die Kunst der reinen Form, dies Symbol alles Gefesteten, in sich Geschlossenen, stand von Hause aus in einem natürlichen Gegensatz zu dem Geist einer Zeit, in der sich alle festen Formen der Anschauungen und Begriffe zu lösen begannen. Eine Epoche, die in Richard Wagners unendlicher Melodie den letzten Ausdruck ihrer Empfindung, in Monets wogenden Lichtfluten ein Abbild ihres Sehens fand, deren Denken in die hymnischen Aphorismen Nietzsches zerflatterte, konnte nicht so ohne weiteres die Mittel finden, in Stein und Erz das auszudrücken, was ihr Innerstes bewegte.

Frankreich blieb auch fernerhin eine Zeitlang an der Spitze. Zwar die Denkmalssucht, die in Deutschland und Italien, wo sie mit der Herstellung der nationalen Einheit zusammenhing, wahre Orgien feierte, hat auch die Franzosen nicht verschont und in Paris wie in den Provinzstädten eine schwere Menge schwächlicher und phrasenhafter Monumentalskulpturen entstehen lassen. Doch die alte solide Technik der französischen Bildhauer schützte sie dabei immerhin vor den schlimmsten Entgleisungen. Überdies war man in Frankreich vorurteilslos genug, auch dem revolutionären Künstler gelegentlich einen Denkmalsauftrag anzuvertrauen, und eine neuerdings vielfach beliebt gewordene Form, die man für die Ehrung bedeutender Männer fand: eine Büste, deren Sockel von wenigen allegorischen Gestalten umgeben ist, hat manche reizvolle Resultate gezeitigt. So hat Raoul Verlet es sogar gewagt, in seinem originellen Maupassant-Denkmal

auf die Stufen des Postaments, das die Büste des Dichters trägt, als feine Personifikation seiner Poesie eine Pariserin in moderner Kleidung zu setzen.

Die temperamentvolle Kunst Carpeaux' wurde von zwei Schülern seines Kreises, von Jules Dalou (1838—1902) und Alexandre Falguière (1831—1900), fortgesetzt. Zwar ist auch Dalou in seinem riesigen „Triumph der Republik" dem rhetorischen Pathos nicht fern geblieben, aber in seinen Büsten, seinen Skizzen zu einem „Denkmal der Arbeit" (Abb. 469) und andern Kompositionen (Triumph des Silen, Bacchische Szene) verbindet sich ein starkes Formgefühl mit unbedingter Naturwahrheit. Eine Zeitlang hat Dalou in London gewirkt (Abb. 470), wohin er als Communard von 1871 geflohen war, und wo er der jüngeren englischen Plastik bedeutsame Anregungen vermittelte. Auch Falguière hat in seinen Denkmälern und großen Effektstücken oft etwas Theatralisches (Abb. 468). Doch auch er ist ein Meister des Porträts gewesen, und die berühmten Figuren seiner Diana und seiner Tänzerin sind hervorragende Leistungen einer Bildnerei, der die Ehrfurcht vor der Natur als das heiligste Gesetz gilt. Falguières Schüler Antonin Mercié (geb. 1845) hat nicht die unbedingte Sicherheit seines Meisters, doch auch er verfügt über ein bedeutendes Können. Mercié ist namentlich durch seine chauvinistisch angehauchte „Quand même"-Gruppe (Abb. 471) populär geworden. Auch eine zweite patriotische Erfindung, die Gruppe „Gloria victis" (im Hotel de Ville), knüpfte an den Krieg mit Deutschland an und brachte dem Künstler einen großen Erfolg.

469. Studie für das unvollendete „Denkmal der Arbeit". Von J. Dalou. Bronze.

Von Carpeaux über Dalou und Falguière führt jedoch ein direkter Weg zu dem größten Genie der modernen französischen Plastik, zu August Rodin (1840—1917). Seine Tat war es, die Brücke zwischen der Ruhelosigkeit des Geistes unserer Zeit und der Ruhe der Plastik, zwischen dem Fließenden und dem Festen zu finden. Es war natürlich und lag auch nur in der Konsequenz der technischen Entwicklung, daß diese Verbindung durch einen engeren Anschluß der Bildhauerei an die Prinzipien des Malerischen hergestellt wurde. Rodin begründete diesen Bund kraft seiner Persönlichkeit und schuf sich so ein Mittel, alle Zerrissenheit und Sehnsucht der Gegenwart, ihr seufzendes Erkennen, ihre Schwäche und ihr unbegrenztes Wollen in den Rhythmus der Form zu bannen. Er nimmt dabei ebenso wie die impressionistischen Maler die Mitarbeit des Beschauers in Anspruch, indem er den Prozeß des Werdens in seinen Werken offen darlegt, so daß wir seine persönliche Arbeit miterleben. Deutlich sehen wir in Rodins Marmorwerken, wie die Figur sich aus dem Stein löst; ganz wie die Impressionisten bleibt er vor dem „letzten Stadium" der Ausführung stehen. Dabei wechselt er in der Behandlung der einzelnen Teile. Dort verschwimmt noch alles und geht in die unbelebte Materie über; dort ist mit weiser Berechnung die Ausführung abgebrochen, die Bohrlöcher der Maschine und die Spuren des Meißels sind nicht überarbeitet — aber hier ist ein Stück Marmor ganz frei geworden, der Hauch des Schöpferodems hat es getroffen, und menschliche Glieder, im Innersten belebt und beseelt, streben zum Lichte. Und diese Glieder und Figuren nun sind völlig aus der Materie erlöst und in die Sphäre der reinen Form emporgehoben; sie tragen den Stempel des Gewordenen, nicht mehr des Werdenden, und zeigen die Formen der Natur in besonnenster Auswahl

470. Brunnen in London. Von J. Dalou.

471. „Quand même“. Von Ant. Mercié. Marmor.

des Wesentlichen. Jeder Muskel zittert und spannt sich unter der Haut, die doppelt warm und weich erscheint im Kontrast zu der Kälte und Härte des Steins; das Blut strömt und pocht in den Adern, die Nerven zucken und beben. Der ganze physische Organismus atmet und arbeitet, das Fleisch blüht und duftet, doch alles wächst über die Wirklichkeit hinaus und wird zum blühenden Symbol der zeugenden Natur und des Lebens. Das ist Rodins unerhörte Wirkung: malerisch eingeführte Plastik; durch das Vibrierende und Verschwommene vorbereitete Klarheit: Bestimmtheit, die durch das Unbestimmte gegangen ist; das Unorganisch-Körperhafte, der Stein, erst gelockert und dann organisch körperhaft geworden. Im Verfolgen dieser Entwicklungsreihen, im Vergleichen der Kontraste, welche die Endpunkte bilden, liegt der außerordentliche Reiz für den Beschauer (Abb. 472). Dadurch, daß ringsum die vielsagenden Andeutungen früherer Stadien zu finden sind, verlieren die Stellen, an denen die Formen ausgeglättet erscheinen, jede autoritative Arroganz. Sie stellen sich in dieser Umgebung nicht als ein „Fertiges“ dar, sondern nur als ein anderes, in gewissem Sinne höheres, aber noch immer nicht endgültiges Stadium der Formauffassung. Und dennoch geben sie dem Auge, das sich rings am ahnenden Verstehen, am

472. Danaide. Von August Rodin. Marmor.

Lösen geheimnisvoller Rätsel ergötzt hat, einen festen Halt. Es sieht das Heiligtum der Form, das aus dem Wogen des Chaos aufragt. Rodins Bronzen vollends künden noch lauter von der Arbeit seiner Hand; denn in gehorsamer Treue folgt der Metallguß dem leisesten Druck jedes Fingers auf der weichen Tonmasse des Modells.

Langsam stieg Rodin zum Gipfel auf. Zwar schon seine frühesten großen Werke, der „Mann der Urzeit“ und der „Johannes“, die beiden wundervollen Bronzen des Luxembourg, ja auch seine Erstlingsarbeit, die Büste des „Homme au nez cassé“, hoben ihn hoch empor über die zeitgenössische Plastik. Ein Realismus lebt hier, der die Züge der Natur mit unvergleichlicher Schärfe festhält und sie dennoch zugleich aus der Bedingtheit des Einzelfalles zu höherer Geltung rettet. Und schon erscheint die Rodinsche Gebärde, die den Beschauer weit über das Kunstwerk selbst hinausweist; schon erscheint der erschütternde Ausdruck des inneren schmerzvollen Erlebens, der klagende Sehnsuchtsruf des modernen Menschen nach einem Ausgleich seiner sinnlichen und geistigen Natur. Noch erklingt er milder und gedämpfter; aber dann wächst er, schwillt an, bis er sich in dem grandiosen Monument Victor Hugos (für den Garten des Luxembourg) zu schreckhafter Erkenntnis, in den leidenschaftlichen Kompositionen des Höllentors für das Musée des Arts décoratifs zu wilder Verzweiflung, in der bizarren Statue des Balzac, die vom Hohn der Menge überschüttet wurde, zu schluchzender Ekstase steigert. Rodin sah Bewegungen, Bewegungsteilchen und Bewegungsübergänge, die man vor ihm nicht beachtete. Das geschärfte Auge der neuen Zeit entdeckte hier wie überall einen unerschlossenen Reichtum. Und er war stark genug, an jeder Stelle das Gewimmel der flüchtig vorüberhuschenden, kaum bemerkbaren Teilerscheinungen zu bannen, sie zu einem Formelement zu verschmelzen, das keiner einzelnen von ihnen glich und doch sie alle enthielt. Diese Kraft gibt seinen Werken die innere Harmonie, die aller äußeren Harmonie der Konvention spottet, ob sie sich ihr durch den zufälligen Charakter des Themas von außen nähert, wie in dem Menschenpaar

473. Der Kuß. Von A. Rodin. Marmor. Paris, Luxembourg.

des „Kusses“ (Abb. 473), oder sie geradezu verhöhnt, wie in der scheinbar zerklüfteten, an gotische Holzskulpturen erinnernden Gruppe der sechs Bürger von Calais, die im Büßerhemd, den Strick um den Hals, den Todesgang zum Feinde antreten, um ihre Stadt von Belagerung und Hunger zu erlösen. Und der Künstler, der in solchen Werken den unheimlichen Visionen und inneren Qualen der modernen Seele Ausdruck zu geben weiß, die zu gleicher Zeit in Baudelaires Gedichten und Huysmans' Romanen literarischen Niederschlag fanden, ist in seinen Bronzebüsten (Dalou [Abb. 474], Falguière, Puvis de Chavannes u. a.) ein Meister schärfster und bestimmtester Charakteristik.

Rodins Werke konnten nur auf dem Boden des soliden Handwerks, den die französische Bildhauerkunst ihr eigen nennt, erwachsen. Wo dieser fehlt, muß sein kühnes Modellieren zerfließender Formen Gefahr bringen. Selbst der Künstler, der Rodin vielfach angeregt hat, der in Paris lebende Italiener Medardo Rosso, ist bei seinen Versuchen, einen radikalen Impressionismus der Plastik zu begründen, gescheitert. Rosso, der in seiner Jugend einer der harmlosen italienischen Bildhauer war, die nichts weniger als Revolutionäre sind, begann plötzlich mit seinen Experimenten. Die große Malerei der Franzosen hatte es ihm angetan, und er strebte danach, etwa ein Carrière der Plastik zu werden. Rembrandtsche Licht- und Schattenkontraste, verschleierte, in nebelhaften Umrissen, wie aus dem Chaos auftauchende menschliche Erscheinungen und grelle Sonnenspiele ins Dunkel hinein — das wollten seine Hände in Wachs und Ton ausdrücken! Von dem verschwommenen Kopf eines Kindes, der wie ein Stück Materie in wundersamem Übergangszustand zwischen unbelebter Erde und Menschenwesen aussah und in aller Zerflossenheit seiner Formen etwas von dem Mysterium der Schöpfung ahnen ließ, ging er weiter zu schwankenden Körperfragmenten, zu Köpfen, auf denen der Druck des Daumens tanzende Lichter andeuten will, zu Frauengesichtern mit einem Schleier, der selbst als feste Form gegeben ist. Man ist nicht erstaunt, zu hören, daß Rosso in seinem Atelier die Gruppe zweier Menschen aufbewahrte, Mann und Frau, die auf der Straße dahingehen, und neben denen der Schatten plastisch dargestellt ist, der sie begleitet. Hier ist also das absolut Flächige, das wirklich Zweidimensionale, das einzige Zweidimensionale, das wir kennen, körperhaft, dreidimensional, nachgebildet! Die Theorie des malerischen Gedankens hat bei Rosso weit über das hinaus geführt, was plastisch möglich ist.

Mit ganz anderer bildhauerischen Empfindung ging der russische Fürst Paul Troubetzkoy (geb. 1866), wie es scheint gleichfalls durch Rosso angeregt, dem Problem der impressionistischen

474. Büste Dalous. Von August Rodin. Bronze.

Plastik nach. Er ist in seiner Stoffwahl Naturalist; die einfachsten Objekte genügen ihm, um durch sie zu den Geheimnissen der Natur und der Wirklichkeit vorzudringen. Ein Hund, ein altes Pferd, oder gar ein Petersburger Schlitten mit dem Kutscher auf dem Bock, der sich in seinen Mantel wickelt; daneben Gestalten in moderner Kleidung, in ganzer und halber Figur (Halbfigur Segantinis, Abb. 475). Auch Troubetzkoy suchte der Ausglättung der Form ebenso aus dem Wege zu gehen, wie die Maler auf die Ausglättung des farbigen Vortrags verzichteten, um dadurch die Beziehungen des umgebenden Raumes zu seinen Figuren festzuhalten, die Einwirkung des Fluidums der Atmosphäre und des Lichtes, das Zittern der Konturen, das Schwanken der Oberfläche, das Schillern der Reflexe, die unaufhörliche Bewegung der Körper, die genau genommen niemals aufhört. Er lockert alle Festigkeiten, setzt die Unzahl der entscheidenden Einzelflächen und Einzelformen unvertrieben nebeneinander und überläßt es dem Auge des Beschauers, die Summe zu ziehen. Es bleibt genau an dem Punkte stehen, wo die Arbeit weit genug fortgeschritten ist, um über die bloße Skizze, die Anlage, hinausgewachsen zu sein, aber noch nicht so weit gediehen ist, daß sie auf eine „Endgültigkeit" Anspruch macht, die ihr in Wahrheit doch nicht innewohnt. So erhalten Troubetzkoys Werke den Stempel

475. Büste Segantinis. Von Fürst Troubetzkoy. Bronze.

ungeheurer Naturwahrheit. Das malerische Spiel von flüchtigem Licht und weichem Schatten verbindet sich mit dem harten Material der Bronze, für die er fast ausschließlich arbeitet, zu höchst komplizierten neuen Wirkungen.

Rodin hat auf die Bildhauerkunst ganz Europas einen umwälzenden Einfluß ausgeübt. Doch haben sich die besten unter denen, die seinen Spuren gefolgt sind, wohl gehütet, sich auf die Wagnisse einzulassen, die nur seinem Genie gelingen konnten. In Frankreich folgte ihm aus einiger Entfernung Albert Bartholomé (geb. 1848), der in seinem schönen Totendenkmal für den Père la Chaise-Friedhof in Paris sich Rodins Kunst leidenschaftlicher Beseelung und Belebung der Körperformen zum Muster nahm (Abb. 476). In der Art, wie diese Gruppen angstvoller, verzweifelnder, hoffender, verzückter und von furchtbarem Schmerz gepeinigter Gestalten dem dunklen Tor der Ewigkeit zugeführt werden, hat Bartholomé eine bewundernswerte Rundheit und Geschlossenheit der Komposition erreicht, die doch den Ausdruck der Empfindung nirgends vergewaltigt.

Der bedeutendste Künstler aber, auf den Rodins Anregungen wirkten, war der Belgier Constantin Meunier (1831—1905). Auf einem weiten Umweg ist Meunier zu seinem Ziel gelangt. Als junger Bildhauer stand er, ein Schüler Fraikins, ganz im Banne der akademischen Konvention. Die Sehnsucht, das Leben der Gegenwart in künstlerischer Spiegelung zu gestalten, trieb ihn zur Malerei hinüber. Er war damals eine Zeitlang ein Naturalist im Stile von de Groux und schilderte das Leben der Armen und Elenden, der Enterbten und Zerlumpten. Da führt den beinahe Fünfzigjährigen im Jahre 1880 eine Reise in das belgische Industrie- und Bergwerksrevier, und er lernte dies „schwarze Land" des Borinage kennen, diesen geschlossenen Kreis von Arbeit, Zwang, Dumpfheit und sozialem Groll, wo das Blut der Gegenwart in lauten Schlägen pocht, wo nicht klagendes Entsagen, sondern eine positive Energie herrscht, die Werte schafft und in die Zukunft deutet. Er malte nun in Ölbildern und Pastellen, die wie Seitenstücke zu Millets Werken erscheinen, die Gestalten der Arbeiter und das Reich, in dem sich ihr Leben abspielt (Abb. 478), und wie bei Millet nahmen auch bei Meunier die Figuren trotz ihrer Naturwahrheit sofort den Charakter von Personifikationen einer ganzen Kaste an, von Symbolen ihrer eigenen Existenz. Man kann beobachten, wie in Meuniers Bildern dann das Malerische allmählich vom Formalen zurückgedrängt wird, wie die Einzelgestalten größer und bestimmter werden und die Gruppen sich reliefmäßig aufreihen. So kehrt er, ein anderer

476. Das Monument der Toten. Von A. Bartholomé. Sandstein. Paris, Père Lachaise.

als ehedem, langsam wieder zur Bildhauerei zurück. Und seit dem Jahre 1886, da der „Marteleur“ entsteht, die erste seiner Arbeiterbronzen, schafft er die lange Reihe dieser Figuren, die seinen Ruhm begründeten. Auch hier klingt Millets Tendenz nach: vom realistischen Einzelbilde zum Typus fortzuschreiten. Diese Minenarbeiter, Bergleute, Puddler, Lastträger, Landarbeiter und Fischer sind aus redlichster Treue und Intimität der Beobachtung entstanden, und doch ist jeder einzelne gleichsam ein Denkmal für alle seine Genossen, ein Sinnbild ihrer Tätigkeit und ihres Lebens (Abb. 477). Die bildhauerische Technik, die Meunier sich schuf, ermöglichte solche Wirkung. Er übernahm von Rodin das impressionistische Prinzip, die sorgsame Durchbildung der Einzelheiten dem Eindruck des Ganzen zu opfern, die Hauptelemente dieses Eindrucks mehr unvermittelt nebeneinander zu setzen. Er lernte von dem Franzosen die breite Behandlung der Formen, diese Kunst des Andeutens, des Nichtallessagens, die niemals starr wirken kann, sondern das organische Leben der Natur unmittelbar übernimmt, die nicht nur die Dinge selbst wiedergibt, sondern auch ihren Duft noch bewahrt. Rodin nannte einmal seine Art, Menschenkörper wiederzugeben: voiler le nu. Auch Meunier kennt diese Verschleierung des Nackten, die die Korrektheit aufgibt, aber den also aufgefaßten Figuren ein eigentümliches, geheimnisvolles Leben verleiht. Doch dieser leichteren Behandlung der Oberfläche steht bei Meunier die strengste Gewissenhaftigkeit in der Durchdenkung des Körperbaus gegenüber. In großartiger Logik bauen die Gestalten sich auf; der ganze Organismus ihres physischen Gerüsts schimmert klar durch das Erz. Und diese klassische Solidität der Arbeit hält jenem Impressionismus die Wage. Sie ist es, die auch den kleinsten Werken Meuniers ihren monumentalen Zug verleiht. Die alte Liebe des Künstlers zur Antike spricht sich hier in einer Verehrung aus, die nicht Nachahmung ist, sondern eine Übertragung des Prinzips der griechischen Plastik auf moderne Aufgaben, eine Fortbildung ihrer Gesetze (Abb. 479). In dieser Verschmelzung des Klassischen und Impressionisti-

477. Das Schlagwetter. Von Const. Meunier. Bronze. Brüssel, Museum.

schen, des rein Formalen und des malerischen Prinzips, in dieser zwanglosen Verbindung liegt Meuniers Eigenart. Sie ergibt sich ihm ganz natürlich, ebenso wie die Lösung der Kostümfrage, die sonst der modernen Plastik so viel Kopfzerbrechen macht. Meunier gab seine Arbeiter aus den Eisenhämmern, Hüttenwerken, Minen und Schachten am liebsten mit nacktem Oberkörper, die Beine mit einer derben Hose bekleidet, an den Füßen ein Paar plumpe Holzschuhe, auf dem Kopf eine runde Mütze mit ganz schmaler Krempe: das ergab einen realistischen Eindruck und ließ der Formenfreude des Bildhauers doch genug zu tun übrig. Diese überzeugende Bekleidung trägt dazu bei, den Doppeleindruck zu verstärken: daß wir ein Wirklichkeits-Abbild zu sehen und doch zugleich Erscheinungen aus einer bedeutungsvolleren Welt vor uns zu haben glauben. Die Gewandung selbst wird nicht kleinlich durchziseliert, sondern in breiter, großzügiger Art behandelt; sie wird nicht um den nackten Körper gelegt, sondern mit dem Körper modelliert, der bekleidete Körper wird als Form aufgefaßt.

Die ganze Welt der Arbeit hat Meunier umschrieben. Von der ruhigen Sicherheit des Tätigseins, dem Stolz des Starken, der die Kraft seiner Muskeln spielen läßt, von der Anspannung und Konzentrierung der Massen, die im Dienste menschlicher Kultur stehen, bis zum dürstenden Schmachten nach Glück und Licht und zur brutalen Entschlossenheit der geknechteten Kreatur hat er allen Stimmungsnuancen Ausdruck gegeben, die hier verborgen ruhen. Und sein letztes großes Werk, das an Dalous Plan erinnernde „Denkmal der Arbeit", das einzelne ältere Figuren in monumentaler Vergrößerung mit Reliefdarstellungen der Hauptgebiete menschlicher Tätigkeit vereinigt, sollte noch einmal die Summe seines Lebenswerkes ziehen.

Die belgische Bildhauerkunst hat auch neben Meunier bedeutende Erscheinungen aufzuweisen, die sie der französischen fast ebenbürtig machen. Charles van der Stappen

(1843—1910) hat sich in seinen „Erbauern der Städte“, zwei ruhenden Arbeitergestalten, eng an Meunier angeschlossen, dann aber seine Tätigkeit weiter ausgedehnt und zwischen realistischen Figuren und dekorativen Arbeiten (Abb. 480), bei denen er oft edles Metall und Elfenbein zu Hilfe nahm, gewechselt. Jules Lagae (geb. 1862) erinnert in der Gruppe der beiden Verurteilten, die aneinandergekettet in die Wüste gestoßen werden, an Rodins Bürger von Calais; doch strebt er hier wie in seinen meisterhaften Porträtbüsten zu einer strengeren Einheit des formalen Ausdrucks. Jef Lambeaux (1852—1908) ist ein souveräner Beherrscher des nackten Menschenkörpers. Als ein echter Vlame liebt er, wie einstens Rubens, volle, üppige Gestalten in leidenschaftlichen Bewegungen (Abb. 481) darzustellen. Carpeaux' sinnliches Ungestüm wird hier mit schwererem Germanenblut vermischt. Julien Dillens (1849—1904) hat sich in seinen realistisch und monumental zugleich gehaltenen Figuren der Brüsseler Zünfte gleichfalls an Meunier gebildet. Charles Samuel (geb. 1862), der Schöpfer der launigen Gruppe von Eulenspiegel und der Nele, Pierre Braecke, der gleichfalls in einigen Arbeiterfiguren an Meunier erinnert, Paul de Vigne (1843—1901), Thomas Vinçotte (geb. 1850), vor allem aber Victor Rousseau (geb. 1865), der in seinen ausgezeichneten Bronzen bis zu Rodins Höhe emporsteigt, und eine ganze Reihe weiterer Talente schließen den Kreis dieser modernen belgischen Schule.

478. Fabrikarbeiter. Zeichnung von Const. Meunier.

Zugleich ging der Weg wieder von der Unruhe zur Ruhe, vom Impressionistischen zum rein Skulpturalen. Die deutsche Bildhauergruppe, die ihn betrat, bietet neben Künstlern wie Rodin und Meunier einen merkwürdigen Parallelismus zu dem zeitlichen Zusammentreffen Böcklins, Feuerbachs und Marées' mit dem Manetkreise. Auch diese Plastiker haben ihre künstlerische Heimat in Rom gefunden, wo der Einfluß von Marées selbst stark auf sie gewirkt hat, und wandern wieder dem Reich der Griechenschönheit und der reinen Form zu, wie es nach den Hellenen die Frührenaissance betreten hat. Aber die Wünsche dieser Künstler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts sind doch andere als die der alten Meister, andere auch als die der Klassizisten um 1800. Zu viel Erkenntnis liegt dazwischen; sie treten nicht mehr naiv an die Welt der idealisierten Körperlichkeit, sondern ein leiser Hauch von Schwermut ruht über ihren besten Werken. Es handelt sich bei ihnen weder um eine Nachahmung der alten Vorbilder, noch um ein gewaltsames Losreißen von der Tradition, sondern um eine Vertiefung der verflachten An=

479. Der verlorene Sohn. Von Const. Meunier. Bronze.

schauung von der Plastik bei den Künstlern und dem Publikum in Deutschland, um ein erneutes Ergründen der einfachsten und zugleich bedeutungsvollsten Raumgestaltungen.

Adolf Hildebrand (geb. 1847) ist der Führer dieses Kreises, der zugleich in seinem geistvollen Buche vom „Problem der Form in der bildenden Kunst“ die Anschauungen der Gruppe theoretisch zu begründen suchte. Ein Rest von spekulativem Denken und systematischer Selbsterziehung ist auch in Hildebrands Werken zu spüren, aber sein reines plastisches Empfinden und sein tiefes Erkennen des inneren Lebens der großen Formgesetze hat ihn zu Werken von höchstem Adel befähigt. Alles dient bei ihm dem einen großen Zweck: ein harmonisches Spiel der Flächen und Linien zu fügen, bei dem sich jedes Teilchen dem Ganzen unterordnet. Was er anstrebt, ist: „die ruhige, durch keinen äußeren Einfluß aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz“, ein Körperdasein, das die Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung abgestreift hat; keine leidenschaftliche Bewegung zieht die Aufmerksamkeit vom eigentlich Plastischen ab. Hildebrands Reliefs weisen uns den Weg, den er als Künstler geht. Er sucht zuerst den Flächeninhalt, den der Umriß von einer bestimmten Hauptansicht aus liefert. Aber eben dieser Umriß muß, so lehrt er, schon den vollen Eindruck des Körperlichen geben, in dieser Ansicht muß bereits die Anregung zum Tiefeneindruck liegen. So gelangen wir zur Anschauung des Räumlichen. Hildebrand arbeitet seine Reliefs nicht aus dem Grunde heraus, sondern vertieft die Fläche, und die Phantasie des Beschauers denkt selbständig weiter. Dann schreitet er auf demselben Wege vor zur Freifigur. Auch die Natur bietet sich uns ja zuerst in Bildwirkung, und hinter dem Flächigen erst liegt das Körperliche, das des Laien ungeübtes Auge nur unklar erkennt, und das der Künstler nun rein herausarbeitet. Meisterhaft weiß Hildebrand diesem Weg der Natur, den er theoretisch erkannt und dargelegt hat, schöpferisch zu folgen. Er geht dabei nicht vom Ton- oder Gipsmodell aus, sondern stets vom massiven Steinblock. Denn ähnlich wie Rodin, wenn auch aus anderer plastischer Anschauung heraus, erscheint ihm die Tätigkeit des Bildhauers als eine Belebung der toten Erdmasse, als eine Beseelung und Durchgeistigung der Materie. Doch nicht durch eine peinliche Wiedergabe des Äußeren wird dies Ziel erreicht, vielmehr durch die Erkenntnis der entscheidenden Formelemente. Lediglich auf die Betonung der Form und ihre natürliche Schönheit kommt es dem Künstler an; eine hellenische Ruhe, ein fester männlicher Ernst ist über seine Werke gebreitet (Nackter Jüngling, National-Galerie; Adam, Leipziger Museum; Kugelspieler, Wassergießer, Trinkender Knabe). Auch Hildebrands Porträtbüsten von Böcklin (Abb. 483) und Bismarck, von Siemens und Helmholtz,

von Joachim und Klara Schumann, von Hillebrand und Homberger, sind erfüllt von dieser gehaltenen Sicherheit, die individuelle Charakteristik mit höchster Formenklarheit verbindet. Ebenso kommt in den monumentalen Arbeiten alles auf die Geschlossenheit des Umrisses an, von dem unbedingte Einheit verlangt wird (Rheinbrunnen in Straßburg; Wittelsbacher Brunnen in München, Abb. 482; Brahmsdenkmal in Meiningen).

Während Hildebrand sich in Florenz ansiedelte, zog Arthur Volkmann (geb. 1851) nach Rom, wo er sich ebenfalls dem Kreise des Marées anschloß, an dessen Bildkompositionen Volkmanns Reliefs und Freifiguren in ihrer zeitlosen Idealisierung unmittelbar erinnern. Auch Louis Tuaillon (1862—1919) weist in seiner schönen „Amazone" vor der Nationalgalerie (Abb. 484), in seinem „Rosselenker" (Bremen), in seinem „Sieger" auf die nackten Reitergestalten zurück, die bei Marées eine bedeutsame Rolle spielen. Er fand von diesen Arbeiten ohne Zwang den Weg zu seinem Bremer Kaiser-Friedrich-Denkmal, das den Kaiser in einer den Körper nur wenig verdeckenden Imperatorentracht auf mächtigem Renaissanceroß zeigt und in den Schematismus der deutschen Denkmalskunst Bresche schoß. In Rom hat auch Max Klinger entscheidende Anregung für seine plastische Tätigkeit empfangen. Dort wollte Karl Stauffer-Bern seinen Übertritt von der Malerei zur Plastik besiegeln.

480. Der Kunstunterricht. Allegorische Gruppe am Musée des Beaux Arts in Brüssel. Von Ch. v. d. Stappen.

Volkmann und Klinger gingen indessen in ihrer aus modernem Geist geborenen Liebe der Antike noch einen Schritt weiter. Die Forschung hatte ergeben, daß die Griechen mit tiefem Verständnis für die dekorativen Aufgaben der Plastik zu polychromen Bildhauerwerken vorgeschritten waren. Hildebrand, der gern zum Abstrakten neigt, und dem das Weiß des Marmors darum fast etwas Heiliges ist, verhielt sich diesen Gedanken gegenüber ablehnend. Doch in demselben Jahre 1884, da seine Kunst auf einer Berliner Sonderausstellung ihren ersten Triumph feierte, gab Georg Treu, der Direktor des Dresdener Albertinums, eine Schrift heraus: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?", die großes Aufsehen erregte und eine ganze Schar von Künstlern zu diesen neuen Versuchen anstachelte. Namentlich Volkmann übte sich in farbig getönten Reliefs, Statuen und Gruppen von außerordentlicher Feinheit. Dann trat Klinger mit seinen polychromen Skulpturen hervor, von denen schon an anderer Stelle die Rede war. Der Münchener Rudolf Maison (1854—1904) verband das Prinzip der Übermalung mit einem naturwüchsigen Realismus. In bunten Statuetten von verblüffender Treue der Wirklichkeitsbeobachtung (Neger, Augur, Philosoph, Faun) zeigte er, daß auch vor solchen Vorwürfen Treus Vorschlag nicht haltzumachen braucht. Maison hat daneben mit seinen berittenen Herolden auf der Attika des Reichstagshauses, mit seinen Brunnen in Fürth und Bremen (Abb. 485) bewiesen, daß er auch für monumentale Arbeiten eine hohe Begabung mitbrachte.

481. Die menschlichen Leidenschaften. Von Jef Lambeaux.

Das Mißlingen seines letzten Versuches auf diesem Gebiete, des Kaiser Friedrich-Denkmals zu Berlin, warf freilich einen Schatten auf seinen frühen Tod. Ähnlich verbindet sich bei dem Wiener Arthur Strasser (geb. 1854) Neigung und Geschick zu farbiger Kleinplastik (japanische, ägyptische, indische Genrefiguren) mit einem starken monumentalen Talent (Triumphzug des Markus Antonius).

In Frankreich hatte man sich schon früher mit dem Problem der polychromen Plastik auseinandergesetzt. Bereits in den sechziger Jahren trat Charles Cordier (geb. 1827) mit den Figuren exotischer Volkstypen aus Bronze und farbigem Marmor auf, die vielfach Nachfolge

482. Der Wittelsbacher-Brunnen in München. Von Ad. Hildebrand.

fanden. Der Maler Léon Gérôme, der grimmige Impressionistenfeind, hat sich gleichfalls an diesen Bestrebungen beteiligt, denen dann in der nächsten Generation wieder neue Freunde erwachsen sind, wie vor allem Théodore Rivière (geb. 1857). Auf die ähnlichen Bemühungen des Belgiers van der Stappen wurde schon hingewiesen.

In München, wo Hildebrand alljährlich einkehrte, sind seine Lehren auf den fruchtbarsten Boden gefallen. Hermann Hahn (geb. 1868; Liszt-Denkmal in Weimar), Georg Wrba (geb. 1872; Abb. 507), Hugo Kaufmann (geb. 1868), Th. von Gosen (geb. 1873; Abb. 486), Josef Floßmann (1862—1914) u. a. arbeiteten dort als Vertreter einer Bildnerei, der das Prinzip der monumentalen plastischen Ruhe als höchstes Gesetz galt. Besonders entwickelte sich in München neben der Porträtbildnerei (Abb. 487) die Bronze-Kleinplastik. In Berlin hat sich die jüngere Bildhauergruppe um die Maler der Sezession geschart: neben Tuaillon Fritz Klimsch (geb. 1870), Stanislaus Cauer (geb. 1864), Nik. Friedrich (geb. 1865), August Kraus (geb. 1868), Georg Kolbe (geb. 1877), die zum Teil wiederum unter dem Einfluß des römischen Hildebrand-Kreises stehen, zum Teil auf Rodinsche Anregungen weisen, sodann August Gaul (geb. 1869), der beste lebende deutsche Tierbildhauer, der von kostbaren kleinen Bronzeabbildern allen möglichen Vierfüßler- und Geflügelvolks mit den lebensgroßen Figuren einer Löwin und einer Bärengruppe zu monumentalen Leistungen von hoher Reife übergegangen ist (Abb. 488), und Max Kruse (geb. 1854), der namentlich durch seine den Bedingungen des Materials fein angepaßten Holzbildwerke Aufsehen erregt hat. Aus einer älteren Generation ragte Fritz Schaper (geb. 1841), der Meister des schönen Berliner Goethedenkmals, mancher schlichten Büsten (Schleiermacher) und Porträtfiguren in die Gegenwart hinein, ein Plastiker von sicherem und vornehmem Geschmack. Daneben steht die große Schar der Berliner Denkmalskünstler, deren mitunter tüchtige, öfter mittelmäßige und gleichgültige, wenn nicht schlimmere Arbeiten den Straßen und Plätzen

483. Arnold Böcklin. Von Ad. Hildebrand. Bronze. Berlin, Nationalgalerie.

484. Amazone. Von L. Tuaillon. Bronze. Berlin, Nationalgalerie. (Vergrößerte Wiederholung im Berliner Tiergarten.)

485. Brunnen in Bremen. Von R. Maison.

der Hauptstadt wie zahlloser anderer deutscher Städte nur in seltenen Fällen wahrhaft zum Schmuck gereichen. Selbst Adolf Brütt (geb. 1855), der sich in einzelnen freien Arbeiten (Diana; Schwerttänzerin, Abb. 489) durch eine vorzügliche Behandlung des Nackten ausgezeichnet und für die unglückliche Anlage der Denkmalsreihen in der Siegesallee die aus der eintönigen Menge hervorragenden Standbilder Ottos des Faulen und Friedrich Wilhelms II. geschaffen hat, ist bei anderer Gelegenheit wieder an den freilich nur schwer lösbaren Schwierigkeiten des realistischen Monumentalbildes in moderner Uniform gescheitert. Hugo Lederer (geb. 1871) hat darum in seinem Bismarckdenkmal für Hamburg — das neben Tuaillons Kaiser Friedrich in Bremen und Wrbas Reiterbild Ottos von Wittelbach in München als ein verheißungsvoller Vorbote der Erlösung aus der herrschenden Schablone begrüßt worden ist — seinen Helden zu einer gewaltigen, aus Granitquadern zusammengefügten Rolandfigur im Ritterpanzer stilisiert, die aus breitem Unterbau von gleichem Material (von dem Architekten Emil Schaudt) organisch hervorwächst (Abb. 490). Lederer rückte durch den großen Wurf dieses wundervoll gelungenen Werkes mit einem Schlage in die erste Reihe ein und stieg auch über seine eigenen älteren Arbeiten (Universitätsbrunnen in Breslau, Reliefs an der Görlitzer Ruhmeshalle und andere dekorative Skulpturen) weit empor.

In Wien waren zugleich namentlich Franz Metzner (1870—1919), ein dekoratives Talent von großer, wohl auch mitunter exzentrischer Begabung, und Richard Luksch (geb. 1872) hervorgetreten, der in seinem „Wanderer" eine gute Charakterisierungsgabe und eine lebhafte, freilich etwas gewaltsame Phantasie an den Tag gelegt hat. In Dresden hat Erich Hösel (geb. 1869), der später die altberühmte Meißner Porzellanmanufaktur leitete, in der Reiterfigur seines Hunnen (Nationalgalerie) ein reiches Talent offenbart. Leipzig besitzt in Karl Seffner (geb. 1861) einen geschmackvollen und zuversichtlichen Porträtisten. In Breslau wirkte Christian Behrens (1853—1905), für dekorative Aufgaben eines der temperamentvollsten und phantasiereichsten Talente, die in den letzten Jahrzehnten tätig waren, ein Künstler von außerordentlicher Kraft des bildhauerischen Formausdrucks und der geborene Mitarbeiter der modernen Architekten, die sich seine bedeutenden Fähigkeiten mit Eifer zunutze machten. Schmitz, Licht, Messel, Hoffmann haben sich Jahre hindurch der Unterstützung dieses stets bereiten Helfers bedient, um ihre Bauten zu schmücken.

Das Streben nach einer ruhigen und gehaltenen Stilisierung erweckte in Deutschland auch die Aufmerksamkeit für einen lange verkümmerten Zweig der Kleinplastik: für die Medaille,

486. Heinr. Heine.
Bronzestatuette von Th. v. Gosen.

487. Büste Walter Rathenaus.
Von Hermann Hahn. Marmor.

488. Laufender Strauß. Von A. Gaul. Bronze.

489. Schwerttänzerin. Von A. Brütt. Marmor.

um die es Jahrzehnte hindurch übel bestellt gewesen ist. Auch hier hatte Frankreich die Führung übernommen. Schon das Zeitalter Napoleons I. in seinem starken historischen Gefühl für die bedeutungsvolle Gegenwart hatte für die künstlerische Schaumünze Interesse gezeigt, die, ihrer Form nach ein Problem der Plastik, durch ihren Reliefcharakter der Zeichenkunst nahe verwandt, durch den Zwang, für einfachen gedanklichen Inhalt knappe, rasch verständliche Formulierungen zu finden, eine straffe Konzentrierung künstlerischer und geistiger Arbeit erfordert und eben dadurch wie geschaffen dazu ist, Sinn und Gefühl für künstlerische Werte zu verbreiten. Indessen, der Aufschwung der französischen Medaillenkunst datiert doch erst seit den sechziger Jahren. Paul Dubois versuchte sich mit Glück auf diesem Felde, indem er den Reliefstil David d'Angers in das kleine Rund der Denkmünze entbot. Zu bedeutsameren Leistungen aber stieg Jules Clément Chaplain (1839 bis 1910) empor, der Meister der Porträtmedaille, neben ihm Oskar Roty (1846—1911), der mit entzückenden Reliefs auftrat (Abb. 491) und in der „Semeuse" seiner französischen Geldstücke seinem Vaterlande einen wahrhaft großen Dienst geleistet hat; ferner Oudiné, Daniel Dupuis (1849—1899), Degeorge und Alexandre Charpentier (geb. 1856), der besonders kostbare Plaketten geschaffen hat, auf denen er in seinen zarten, wie durch einen Zauberhauch aus dem Grunde gelockten Flachbildern die duftigsten Phantasien entfaltete. Bildhauer, wie Frémiet oder wie Jean Dampt (geb. 1854), ein dekorativer Tausendkünstler von erlesenem Geschmack, auch Maler, wie Legros, Cazin, Raffaelli, Chéret, beteiligten sich an dieser schönen Kunst, um Zeugnis von der Verwandtschaft zwischen ihr und der Malerei abzulegen. Die neuen Prinzipien, die von ihnen durchgeführt wurden, waren hauptsächlich die, daß das Relief nicht wie aufgeklebt auf spiegelglatter Fläche, sondern wie aus der Fläche hervorgegangen, aus ihr herausgetrieben erscheinen, daß Bild und Hintergrund eine Einheit bilden, der hohe, scharfe Rand, der die Grenzen des Umfangs heftig betont, wegfallen, die Schrift wohl in monumentalen Versalien gehalten werden solle, aber nicht in einer starren und unpersönlichen Druckschrift, sondern in Lettern, die der Künstler selbst mit der Hand einfügte, daß sie etwas vom Charakter einer Handschrift annehmen und ein Teil des Reliefbildes werden kann. Hinzu kam eine Erneuerung in den Porträtköpfen, in denen man energischer auf individuelle Charakteristik ausging, wie in den allegorischen Darstellungen, in denen moderne Motive mit den Stilformen, die sich hier von selbst empfehlen, eine Verbindung eingingen.

490. Bismarck-Denkmal in Hamburg. Von H. Lederer und E. Schaudt. Granit.

491. Plakette. Von O. Roty.

492. Plakette. Von R. Bosselt.

Außerhalb Frankreichs haben sich namentlich die Wiener Künstler der Medaille mit Erfolg zugewandt; Stefan Schwartz (geb. 1851), Joseph Tautenhayn d. Ä. (1837—1911) und Anton Scharff (1845—1903) vor allen haben Arbeiten geschaffen, die neben den Pariser Stücken ihre Eigenart behaupten. In Deutschland flossen französische, österreichische und Renaissance-Einflüsse zusammen. Hildebrand modellierte in seinen beiden Bismarckmedaillen vorbildliche Werke dieser Art. Ihm folgten mit großem Geschick Georg Römer (geb. 1868; Gildemeister-Medaille), Hermann Hahn (Pettenkofer-Münze), auch E. M. Geyger (geb. 1861), der sonst als tüchtiger Tierbildhauer und mit äußerst geschmackvollen dekorativen Kleinarbeiten hervorgetreten ist. In Berlin nahmen sich Schaper, Bruno Kruse (geb. 1855), auch Lederer (Ehrenbürgermedaille der Stadt Berlin), in Darmstadt Rudolf Bosselt, (geb. 1871; Abb. 492), den man später erst nach Düsseldorf, dann nach Magdeburg berief, der allzulange vernachlässigten schönen Aufgaben an, die hier zur Lösung reizen.

Von den Bildhauern der anderen Länder hat außer den schon Genannten keiner einen stärkeren internationalen Erfolg aufzuweisen als der in Kopenhagen lebende Norweger Stephan Sinding (geb. 1846). Seine großen Gruppen, die Barbarenmutter, die ihren gefallenen Sohn aus der Schlacht trägt, die „Zwei Menschen": ein nacktes Paar, das sich im Kuß umschlungen hält, die Gefallene, die ihr Kind säugt, die „Anbetung" des jungen Mannes vor der holden Göttin seines Lebens, sind Erzeugnisse einer reifen Kunst, die nach einer Verbindung klarster Formanschauung und -Anordnung mit tiefer seelischer Empfindung strebt (Abb. 493). In Sindings Holzskulpturen der „Ältesten ihres Geschlechts" und der einherstürmenden Walküre klingen alte nordische Balladen an. Die Unruhe und Zerrissenheit des modernen Gefühls ist

493. Die Nacht. Von St. Sinding. Marmor.

in diesen Werken durch eine hoheitsvolle Ruhe gebändigt. Von den neueren Plastikern Schwedens ist Hasselberg (1850 bis 1894) zu nennen, der Schöpfer überaus graziöser nackter Mädchengestalten, bei den Dänen interessieren die flotten Porträtbüsten des Malers P. S. Kröyer. Diese Ausflüge der Künstler in die Nachbargebiete wurden überhaupt immer häufiger, auch in Deutschland, wo sich neben Klinger Franz Stuck, seinen stilistischen Neigungen entsprechend, mit ansehnlichem Können in kleineren Bronzen im Renaissancegeschmack versucht hat, während malerische Talente wie die Worpsweder Mackensen und H. am Ende, der Stuttgarter Pötzelberger, der Berliner Arthur Kampf sich mehr von der impressionistischen Strömung beeinflußt zeigten.

In Italien ist außer Rosso Leonardo Bistolfi (geb. 1859) hervorzuheben, der sich in Grabmonumenten von ruhiger Schönheit weit über die behend-virtuose Trivialität des „Verismo" erhob. Diese übermäßige Geschicklichkeit, in Marmor alles und jedes nachzubilden, ist ein Danaergeschenk des Schicksals für die italienischen Bildhauer geworden. Pietro Canonica (geb. 1869), der in Deutschland mit einigen delikat gearbeiteten Büsten Erfolge hatte, hat in andern Werken wieder gezeigt, wie leicht solche technischen Künste zu Glattheit und Fadheit verführen. In England stehen unter den Angehörigen der jüngeren Generation Alfred Gilbert (geb. 1854, Abb. 494) als Monumentalbildhauer und Kunstgewerbler, J. M. Swan als vorzüglicher Tierplastiker, Henry Bates (1850—1899) als Schöpfer dekorativer Reliefs obenan, von den Amerikanern gilt Augustus Saint-Gaudens (geb. 1848) als der Bedeutendste. Rußland endlich besaß neben Troubetzkoi in Markus Antokolsky (1842—1902) einen Bildhauer von europäischer Berühmtheit, der in einem gefesselten Christus, einem sterbenden Sokrates, einer sitzenden Statue Iwans des Schrecklichen und einer Kolossalfigur Peters des Großen die Hauptwerke seiner kraftvoll-realistischen Kunst hinterlassen hat (Abb. 495).

494. Bronze-Wachsguß. Von Alfred Gilbert.

*

Für die Baukunst bedeutet das letzte Menschenalter gleichfalls eine langsame Befreiung von der Tyrannis der historischen Stile. Es war natürlich, daß die Bewegung hier nicht so radikal auftreten konnte wie bei der Malerei und der Plastik, daß überdies die Kunstformen der Vergangenheit niemals ganz über den Haufen geworfen wurden. Mehr noch als die anderen Künste ist die Architektur durch die Erdenschwere ihres Materials dazu gezwungen, im behutsamen organischen Fortbilden ihre Ausdrucksmittel zu wandeln, um sie dem Geist der Zeiten anzupassen. Auch die früheren Epochen, denen ein selbständiges Stilempfinden innewohnte, haben stets die baukünstlerische Sprache ihrer unmittelbaren Vorgängerin übernommen und aus neuem Geiste weiter entwickelt. Die besten Leistungen der modernen Architektur bewegen sich zum großen Teil auf gleichem Wege, so weit nicht technische Bedingungen, die früheren Zeiten unbekannt waren, von selbst zu einem durchaus neuen Stil drängten. Nicht also um eine souveräne Verachtung alles dessen handelt es sich, was die Vergangenheit geschaffen hatte, sondern um ein vertieftes Erfassen ihrer Kunst, Baumassen zu ordnen, zu gliedern und zu schmücken; daraus

495. Mephisto. Von M. Antokolsky. Marmor. St. Petersburg, Museum Alexanders III.

mußte sich dann zwanglos ein selbständiges Auswählen und Verbinden derjenigen Elemente ergeben, die sich unter den veränderten Bedürfnissen der Gegenwart noch als brauchbar erwiesen. Das war keine Nachahmung mehr, sondern ein schöpferisches Schalten mit überkommenem Gut.

Der erste Schritt, den die neue Baukunst tat, war demgemäß eine selbständigere Anwendung noch unveränderter älterer Stilformen, die, noch nicht frei von einer Neigung zur Kopie im einzelnen, im ganzen doch zu einer individuellen Lösung der neuen Aufgaben führte. Wenn in Frankreich Paul Abadie (1812 bis 1884) die Sacré Coeur-Kirche auf dem Montmartre, deren Vollendung er nicht erleben sollte, im Anschluß an byzantinische Formen und romanischen Kuppelstil errichtete, oder wenn Léon Vaudoyer (1803—1872) den Plan zu der mächtigen Kathedrale von Marseille in ähnlichen Formen entwarf, so ist, namentlich bei der Pariser Kirche, die Wirkung doch nicht die einer Abschrift. Die „Sühne“-Kirche Sacré Coeur, die heute schimmernd hell Paris überstrahlt, und deren Bau nach dem schweren Schlage von 1870 als ein Trost für Frankreich und ein Zeichen seiner religiösen Einkehr begonnen wurde, mußte selbstverständlich in einem historischen Stil gehalten sein. Dennoch ist etwas in der Fügung ihrer Formen, das den Geist unserer wiederum nach großen Empfindungen und nach Einheit strebenden Zeit atmet. Ähnlich steht es bei einem merkwürdigen Profanbau: dem neuen Justizpalast in Brüssel, den der Belgier Joseph Poelaert (1816—1879) durch eine eigentümliche Mischung von altassyrischer Bauweise und griechisch-römischen Formen errichtete (1866 begonnen, erst 1883 vollendet; Abb. 496). Der breit gelagerte Unterbau mit den vier mächtigen Eckrisaliten, die fast den Charakter von Türmen annehmen, wie die hochragende, von doppelten Säulenarkaden getragene Kuppel über dem Zentrum der weitläufigen Anlage sind in allen Einzelheiten durch die historischen Studien des Architekten bedingt und geben zusammen doch einen Eindruck von Wucht und Ernst, wie er auf solchem Wege früher nicht erreicht worden ist. Zugleich zeigt sich hier ein umfassenderes Heranziehen älterer Stile und ein Durchbrechen des Renaissancezwanges. Aus früherer Zeit ist solchen Versuchen höchstens das eigentümliche Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen anzureihen, das der Däne M. G. C. Bindesböll (1800 bis 1856) im Anschluß an etruskische Vorbilder errichtete, ein Bau von großen, feierlichen Linien, der sich um einen offenen Hof mit dem efeuübersponnenen Grabe Thorwaldsens zieht und so das Amt eines Museums mit dem eines Mausoleums verbindet (Abb. 499).

Auch in Deutschland lernten die Architekten mit den alten Motiven freier schalten, um sie kühn miteinander zu vermischen und dadurch nicht nur zu einer kräftigeren, frischeren Art, sondern schon an die Grenzen eines neuen Stils zu gelangen, was noch zur Zeit der Münchner Bauten unter König Maximilian II. nicht gelungen war. Der Mittelpunkt dieser verjüngten

496. Der Justizpalast in Brüssel. Von J. Poelaert.

historischen Baukunst ward Frankfurt a. M., wo keine Bauakademie die Entwicklung mit dem Kodex der Stillehre überwachte, während eine wohlhabende Bürgerschaft und eine reiche Gemeinde vielfache Aufträge zu vergeben hatte. Dort wirkte Rud. Heinr. Burnitz (1827—1880), gefolgt von einer ganzen Schar begabter Architekten, unter denen Oskar Sommer (1840—1894), besonders aber Alb. Friedr. Bluntschli, ein geborener Schweizer (1842), und Karl Mylius (1839—1883) hervorragten. Von Frankfurt nahm Friedrich von Thiersch (geb. 1832) seinen Ausgang, der später in München (Justizpalast, Abb. 497) seine Fähigkeiten glänzend betätigte, und von dort kam Paul Wallot (1841—1912), der bedeutendste und interessanteste Vertreter dieser Gruppe, nach Berlin. Wallots Reichstagsgebäude (Abb. 498) ist die große Tat der Frankfurter Schule. Es zeigt im Äußeren, obschon der Künstler durch mannigfache Hemmungen seine ursprünglichen Pläne nicht voll zur Ausführung bringen konnte, eine Kraft und Wucht der Formen,

497. Der Justizpalast in München. Von Friedr. v. Thiersch.

498. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Von P. Wallot.

eine Gliederung der Massen und Flächen von einer Schönheit und Majestät, daß die unleugbaren Schwächen daneben nicht ins Gewicht fallen. Die Niedrigkeit der Kuppel, die dem Werk oft zum Vorwurf gemacht wird, rührt daher, daß Wallot hier eben keine „Kuppel“, sondern ein Glasdach geben wollte, das den darunter befindlichen Sitzungssaal als den Mittelpunkt des ganzen Baues kenntlich machen und ihm zugleich als Lichtquelle dienen sollte. Im Innern aber gelangte Wallot durch die souveräne Vermischung von Renaissance- und gotischen Motiven, die sich wundervoll zu einer Einheit durchdringen, zu einer schlechthin neuen Formensprache, die,

499. Das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen. Von M. G. C. Bindesböll.

500. Das neue Rathaus in Leipzig. Von H. Licht.

aus dem Boden der Überlieferung hervorgewachsen, zugleich national und modern ist. Was Wallot für Berlin ward oder vielmehr hätte werden können, wenn man ihn nicht leichten Herzens nach Dresden hätte ziehen lassen, das ward für Leipzig **Hugo Licht** (geb. 1842), der Schöpfer des dortigen neuen Rathauses, das in einem freien Spätrenaissancestil ohne sklavischen Anschluß an ältere Vorbilder gehalten ist (Abb. 500). Licht ist einfacher, wuchtiger und weniger auf Reichtum an sinnlicher Formenfülle bedacht als der Meister des Reichstagsbaus. Doch auch er sucht seine Wirkungen durch eine organische Vermählung selbständig behandelter Elemente aus früherer Zeit.

Die neuen Wirkungen, die auf solche Weise mit älteren Stilformen erreicht wurden, standen vor allem mit der immer dringlicher werdenden Forderung im Zusammenhang, den Zweck eines Bauwerkes von außen deutlich erkennen zu lassen, aus dem Grundriß die Fassade als seinen Ausdruck, aus den Anordnungen der Räume im Innern das Äußere logisch und möglichst einfach zu entwickeln, zugleich durch ein Zusammenfassen der Flächen- und Bauglieder das Ganze zu einer klar übersehbaren Einheit zu gestalten, wobei die Rücksicht auf die architektonische Umgebung selbstverständliche Voraussetzung ist. Die ältere Neigung, lediglich mit Stilkenntnissen zu prunken, hatte keine Geltung mehr.

Die Formen der italienischen Renaissance, die so lange eine erneute Herrschaft über die ganze Welt ausgeübt hatten, treten nun von ihrer Rolle zurück. Wenn sie in Italien auch

501. Wohnhaus. Von Norman Shaw.

neuerdings zur Anwendung gebracht wurden, wie etwa in der Palazzofassade der Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand von Giuseppe Mengoni (1827—1877), oder in den zahlreichen anderen Monumentalbauten, die auf der Apenninen-Halbinsel seit der Begründung des Königtums aus dem Boden gestiegen sind, so ist es eben ein einheimischer Stil, der damit weiter gepflegt wird. Diese Tendenz, auf die vaterländische Vergangenheit zurückzugehen, ward bald allgemein. In Holland baute Pieter Cuypers (geb. 1827) das Amsterdamer Reichsmuseum als einen Backsteinbau in frei benutzten Formen der altholländischen Renaissance. Ähnlich schloß sich in Schweden J. G. Clason (geb. 1856) in seinem Nordischen Museum für Stockholm dem alten Stil der schwedischen Schlösser aus der Renaissancezeit an, trat in Norwegen G. Munthe mit seinen Holzbauten hervor, die er der einheimischen Überlieferung entnahm, und für die auch wir in Deutschland in Munthes Bauten in Rominten (Hubertuskapelle) und am Jungfernsee bei Potsdam (Matrosenstation) bezeichnende Beispiele besitzen. Selbst in Rußland ging man bei Profan- und Kirchenbauten (Erlöserkirche in Moskau von Thon und Resanow) von den früher herrschenden west- und südeuropäischen Mustern zu den Formen des nationalen altrussisch-byzantinischen Stils zurück, der die neuen Bauwerke doch wieder als Kinder des Bodens erscheinen läßt, auf dem sie stehen.

Am großartigsten aber haben die Engländer das Prinzip der Ausnutzung nationaler Überlieferungen genutzt. Die Formen der Gotik in ihrer spezifisch englischen Ausbildung, des Tudor-

502. Neue evang. Garnisonkirche in Ulm. Von Theodor Fischer.

Stils mit seinen Mischungen von Gotik- und Renaissance-Elementen, des Geschmacks der Queen Anna-Zeit, alle diese Überlieferungen verwertete man nun in selbständiger Art, um daraus den charakteristischen modern-englischen Stil zu schaffen, der für öffentliche Gebäude, für Landhäuser wie für städtische Wohnhäuser sich gleich ergiebig gezeigt hat. Die charakteristischen Eigenschaften dieses Stils sind vorzügliche Behandlung des Backsteinbaus, Einfachheit der Fassaden, die von überflüssigem Ornamentenkram befreit werden, Betonung des Dachs als eines wichtigen und interessanten Baugliedes, freie Flächen mit schlicht eingeschnittenen, ohne Pedanterie angeordneten Fenstern und organisch herauswachsenden Erkern, sparsam und am rechten Ort angebrachte Schmuckteile, die den Eindruck des Ganzen nicht verwirren, und vor allem Rücksicht auf den Komfort der Bewohner, auf die Zweckbestimmung des Gebäudes. Schon William Morris, der sich sein „Rotes Haus" im Jahre 1859 von Philipp Webb bauen ließ, hat auf diese reizvolle Einfachheit hingewiesen. In späterer Zeit wurde Norman Shaw ihr bedeutendster Vertreter, dem die Wohnhäuser in Queens' Gate, die Villenkolonie Bedford-Park bei London und viele andere Bauten ihre Entstehung verdanken (Abb. 501). Neben ihm standen Aston Webb und Ingreß Bell, die Erbauer des Gerichtsgebäudes von Birmingham, George und Peto, die wiederum in den Straßen Londons ihre solide und eigenartige Kunst entfalteten, und eine ganze Reihe von Architekten, die gleichen Zielen zustreben. Auch im Kirchenbau machen sich Ansätze zu einer Abkehr von der Schablone bemerkbar. Was man in Deutschland schon im siebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhundert mit Erfolg versucht hat und

503. Wittelsbacher Brücke in München. Von Theodor Fischer.

später im neunzehnten vergeblich wieder aufnehmen wollte, ward jetzt in England angestrebt: dem Geist des protestantischen Bekenntnisses entsprechend an Stelle der katholischen Hallenkirche, in der alles auf den Altar hinweist, einen feierlichen Versammlungsraum der Gemeinde zu setzen, in dem die Kanzel des Predigers den Hauptpunkt bildet; die zahlreichen Sekten, die in England neben der Staatskirche stehen, begünstigten solche Bemühungen. Neben diesen glücklichen Neuerungsversuchen, die eben darum so vorbildlich wirken konnten, weil sie nicht unter allen Umständen etwas Neues und Überraschendes suchten, sondern sich dem Bestehenden und Gewordenen anpaßten, kommen die Rückfälle in italienische Renaissancefassaden, die man bei den jüngsten Londoner Regierungsgebäuden mit Bedauern feststellt, nicht in Betracht.

Die Reformen der Architektur wie der weiteren angewandten Kunst in England haben auf Deutschland stark eingewirkt. Auch bei uns versucht man seit geraumer Zeit, aus bodenständigen Überlieferungen eine Bausprache zu entwickeln, die sich dem Geiste der Städte und Ortschaften anpaßt, ohne in die historische Kopie zurückzufallen. Aus der großen Zahl bedeutender Architekten, die rings in Deutschland solchen Prinzien folgen, ragt Theodor Fischer (geb. 1862) hervor, der als Helfer Wallots am Reichstagsgebäudebau begann, dann in München, in Stuttgart und (seit 1908) wieder in der bayerischen Hauptstadt eine umfassende, weithin ausgreifende und außerordentlich einflußreiche Tätigkeit entfaltete. Seine öffentlichen Bauwerke, wie die Schul- und Kirchengebäude (Abb. 502) in verschiedenen Städten, die neue Universität in Jena und die Münchner Brückenbauten — die Bogenhauser, Wittelsbacher und Prinzregenten-Brücke (Abb. 503) —, erregen durch Schönheit und Klarheit der Verhältnisse, durch die ausgeglichene Kraft der Massen und Formen und die geniale Umschmelzung überlieferter Motive höchste Bewunderung. Zugleich entwickelte sich Fischer zu einem meisterlichen Beherrscher moderner Städtebaugedanken, die er in der Organisation der neuen Baupläne für München und Umgebung sowie in den Stadterweiterungsentwürfen für zahlreiche andere Orte — Meran, Rothen-

504. Das Bayerische Nationalmuseum in München. Von G. v. Seidl.

burg o. T., Kissingen, Ludwigsburg u. a. — praktisch durchführte und gegen die älteren, schematischen Stadterweiterungsmethoden durchsetzte (die namentlich Joseph Stübben [geb. 1845] vertrat). Neben Theodor Fischer war in München Gabriel von Seidl (1848—1913) tätig. Er hat das Bayerische Nationalmuseum, um den Jahrhunderte umfassenden Inhalt seiner Sammlungen auch nach außen zu dokumentieren, in einer malerischen Architektur gebaut, in der die verschiedenen Stile der Vergangenheit mit genialer Hand zu einem pikanten Lehrkursus aneinandergereiht sind (Abb. 504). Herrschend aber ist dabei der festlich-heitere bayerische Barockstil, von dem noch heute so viele freundliche Bauernhäuser und Dorfkirchen lebendiges Zeugnis ablegen, und der nun in sehr passender Weise die gesamte neuere Münchner Bautätigkeit beeinflußte. Die neuen Wohnhäuser, zumal im Schwabinger Viertel, die hübschen Bauten um das Prinzregenten-Theater, dieses selbst und das überaus glücklich gelungene neue Hofbräuhaus liefern die Beweise dafür (beides von Littmann und Heilmann, die auch sonst den neueren deutschen Bühnenbau stark beeinflußt und namentlich für die Einführung des amphitheatralischen Zuschauerraums erfolgreich Propaganda gemacht haben). Behagliche Bauten mit hell gestrichenen einfachen Putzflächen, deren gelbliche Farbe mit dem Rot der Ziegeldächer und dem Grün der Jalousien lustig kontrastiert, stellen einen neuen Typus des Etagenhauses dar; bei den monumentalen Bauwerken verknüpft sich oft der Stil des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit den Schmuckelementen einer barocken Antike, die der bayerische Römer Franz Stuck in Aufnahme gebracht hat, und die auch Gabriel von Seidl wie sein Bruder Emanuel von Seidl (geb. 1856) gern verwerteten.

In Berlin ist der Stadtbaurat Ludwig Hoffmann (geb. 1852), der vorher das Reichsgericht in Leipzig in einer von fern an Wallots Reichstagsbau erinnernden Renaissanceanordnung gebaut hat, tätig. Er hat hier Schulen und Badeanstalten, Krankenhäuser und Kinderasyle, Feuerwehrstationen und Standesämter in einer freien Anlehnung an die märkische Backsteingotik und an Berliner Barock- und Zopfbauten geschaffen. Ein ganzer Stab von

505. Das Märkische Museum in Berlin. Von L. Hoffmann.

Bildhauern half ihm, Fassaden und Innenräume mit munteren Schmuckformen aus dem Geist jener alten Zeiten heraus originell und ohne Überladung zu verzieren. In dem Neubau des Märkischen Museums hat Hoffmann, ähnlich wie Seidl in München, versucht, die einzelnen Bauteile als Beispiele der historischen Stile, die in der Mark Brandenburg geherrscht haben, malerisch aneinanderzufügen (Abb. 505). Alfred Messel (1853—1909) ging in seinen vornehmen Privathäusern gleichfalls gern auf Vorbilder der Louis XVI.-Zeit, in seinen Bauten auf den hier in der Tat wohl angebrachten Palaststil zurück, um in Fassaden von glänzend behandeltem Steinmaterial (interessant namentlich wuchtige Rustika-Sockelgeschosse) die bewährten Formen eine neue Sprache reden zu lassen. Doch Messels Hauptbedeutung liegt, wie wir gleich sehen werden, auf anderem Gebiete. Das Berliner Etagenwohnhaus, das leider für die zahlreichen aufblühenden Städte des Deutschen Reichs, namentlich im Norden, zum Vorbild gedient hat, harrt immer noch des Erlösers; nur wenige Ausnahmen (namentlich die Bauten von Albert Geßner [geb. 1868]) fallen aus dem Schema der verlogenen Pseudopalazzi mit den aufgeklebten Schnörkeln, nachgeahmten Sandsteinquadern, Gipspilastern und sinnlosen Fensterbekrönungen heraus. Der Villenbau dagegen, der sich bei Berlin, wie überhaupt in Deutschland, in jüngster Zeit lebhaft entwickelt hat, zeigt bedeutende Fortschritte. Auch hier haben die englischen Anregungen und die durch sie veranlaßte Anlehnung an alte Bauern- und Landhäuser, wie sie bei uns namentlich Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869) mit Wort und Tat gepredigt hat, viel Gutes gestiftet.

Diesen Fortschritten der kommunalen und privaten Bemühungen gegenüber hielt sich die Bautätigkeit der deutschen Staatsbehörden, namentlich in Preußen (Museen, Postanstalten, Regierungsgebäude), fast völlig im Rahmen der Konvention. Was die deutsche Monumentalbaukunst

506. Skizze von O. Rieth.

507. Löwe am Rathausportal zu Leipzig.
Von G. Wrba.

Neues geleistet hat, bezieht sich darum meist auf eigentliche Denkmalsanlagen, bei der sie umso bedeutsamer eingriff, als die Plastik sich für diese Zwecke immer kraftloser und nüchterner erwies. Wallot hat hier stark eingewirkt. Sein Schüler Otto Rieth (1858—1911), der sich durch seine architektonischen Skizzen noch mehr als durch seine Bauten eine historische Stellung geschaffen hat (Abb. 506), ward der Vermittler zwischen seiner Art und der jüngeren Generation. Rieth hat als ein genialer Phantast Blätter von packender Kraft entworfen, die durch die Macht ihrer Linien, durch die imposante Fügung der Massen, durch die wohlbedachte Abwechslung von Gesetzmäßigkeit und freier Phantasie in der Anordnung der Formen unmittelbar zum Gefühl des Beschauers sprechen. Was er auf dem Papier dichtete, gewann dann durch Bruno Schmitz (1856—1916) Leben. In seinen machtvollen Denkmälern des ersten Hohenzollernkaisers auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westphalica, am Rheineck bei Koblenz, hat er wahrhaft die Stimmung der großen Zeit von 1870 ausgedrückt. Fast ohne Beihilfe des Ornaments, lediglich durch die Wucht des architektonischen Gefüges, erreicht er seine erstaunlichen Wirkungen. Es ist, als hätten Zyklopen seine Bauten getürmt. Die Erkenntnis dieser monumentalen Kraft der Architektur führte bald dahin, auf die Plastik gelegentlich überhaupt zu verzichten. Schmitz' Völkerschlachtdenkmal für Leipzig ist lediglich auf die Wirkung der Baukunst gestellt. Die Bismarcktürme von Wilhelm Kreis (geb. 1873) in Dresden und Theodor Fischer in München (Bismarckturm am Starnberger See) bewiesen, daß dieser Gedanke weite Kreise erfaßte. Auch das

508. Unterfahrt des Hofpavillons der Wiener Stadtbahn.
Von Otto Wagner.

Hamburger Bismarckdenkmal von Lederer-Schaudt, von dem schon die Rede war, gehört in diesen Zusammenhang.

Die Gliederung der Baumassen und die Wirkung des Materials an sich sind Hauptbedingungen dieser Kunst. Das Ornament tritt niemals als Selbstzweck auf, nur als ein Nebending, das sich eben als ein künstlerisch behauener Stein neben seinen bescheidener behandelten Brüdern ohne Aufdringlichkeit heraushebt. So hat der Münchner Georg Wrba (s. o. S. 413) die Schmuckformen gehalten, die er für Lichts Leipziger Rathaus geschaffen hat (Abb. 507), und dadurch vorbildlich gewirkt. Alle diese Prinzipien aber führten nun weiter zu den Versuchen einer von historischen Reminiszenzen völlig losgelösten Baukunst, die genug gelernt hatte, um ganz den Ausdruck für das Wesen moderner Menschen zu geben. Es ist bezeichnend für die aufs Intime gerichteten Tendenzen der neuen Kunst, daß sie auf diesem Wege vor allem zu einer Reform des kleineren Wohnhauses, der städtischen Villa wie des Landhauses gelangte. Und wiederum bezeichnend für den Charakter der ganzen Bewegung, daß es die germanischen Völker sind, die dabei an der Spitze marschieren. In Holland, in Dänemark und Schweden (hier namentlich unter dem Einfluß des Finnen Saarinen) hat sich zuerst ein völlig neuer, von allen

509. Haus Habich in Darmstadt. Von J. Olbrich.

äußerlichen Überlieferungen unabhängiger Baustil entwickelt. In den deutschsprechenden Ländern ging Otto Wagner in Wien (geb. 1841), der Erbauer der dortigen Stadtbahn (Abb. 508), voran. Er wies mit Nachdruck darauf hin, daß wir, wie wir eine unserm Charakter und unsern Bedürfnissen entsprechende Kleidung gefunden haben, auch eine Architektur brauchen, die aus den gleichen Bedingungen hervorgegangen ist. Wagner hat zugleich eine Reformierung des Kirchenbaus versucht, die man in England und Frankreich schon früher angebahnt hat, und dabei gezeigt, daß der moderne Geschmack auch feierlicher und erhebender Stimmungen fähig ist. Er regte daneben eine neue Kunst des Schmuckbaus an, in der ihm begabte Schüler, in erster Linie Joseph Olbrich (1867—1908), der Erbauer des Wiener Sezessionshauses, folgten. Olbrich hat dann diese Gedanken auf die Mathildenhöhe bei Darmstadt verpflanzt, wo der Großherzog von Hessen eine Künstlerkolonie ins Leben rief. Einfachheit, Klarheit, Abkehr vom Schematismus, durchgeführte Linien und starke Formen und Kontraste beim öffentlichen Bau — kapriziöse Behandlung innerhalb der Gesetzmäßigkeit, die auf Anregungen des Japanismus hinweist, beim Villenbau: das sind hier die Grundgesetze (Abb. 509). Wie Olbrichs Bautätigkeit eng zusammenhängt mit dem modernen Wiener Kunstgewerbe, so hat in Belgien Henry van de Velde (geb. 1863) eine Erneuerung der Architektur durch reine Betonung des Zweckes und durch sein auf die Fassade übertragenes abstraktes Linienornament hervorgerufen. Viktor Horta war der bedeutendste Vertreter dieses Stils, dessen diskrete Schnörkel ebenso wie die Rechteckformen der Österreicher bald allenthalben von neuerungssüchtigen und unselbständigen Köpfen ohne Verständnis nachgeahmt wurden. So sind die Fassaden mit den schrecklichen Bandwurm- und Schlangenverzierungen, so die Wohnhäuser mit der unfreiwilligen Komik geradliniger Feierlichkeit entstanden, die nur

510. Der Eiffelturm. Von A. G. Eiffel. Paris.

zu sehr geeignet waren, moderne Bemühungen zu diskreditieren. Namentlich Berlin hat wieder in diesen Verwilderungen geschwelgt.

Dem Prinzip des Zweckbaues aber kam noch von einer neuen Seite wichtige Hilfe: das Eisen trat als neues Element in die moderne Architektur ein. Schon die Londoner Weltausstellung von 1851 hatte in ihrem Kristallpalast gezeigt, wie sich die neuen Eisenbalken und -bogen nicht nur praktisch verwerten, sondern auch zu ungeahnten ästhetischen Reizen benutzen lassen. Dann aber ward Frankreich auf diesem Gebiete führend. Der Rheinländer Jak. Ign. Hittorff (s. o. S. 252), der in Paris ansässig wurde, baute in den sechziger Jahren den dortigen Nordbahnhof mit seiner weit geschwungenen Halle. Viktor Baltard übernahm den Eisenstil für seinen Bau der Pariser Markthalle und wandte ihn sogar bei Kirchen an. Labrouste bewies in seinem großen Lesesaal der National-Bibliothek, dessen Decke er aus neun Kuppeln zusammensetzte und von schlanken Pfeilern tragen ließ, zu welch eigenartigen Reizen das Eisen dienen kann. Dann kam die Weltausstellung von 1889 mit ihrer großen Maschinenhalle und der unerhörten Kühnheit des Eiffelturms (Abb. 510). Alexandre Gustave Eiffel (geb. 1832), von Hause aus Ingenieur, hat hier den großartigsten Beweis dafür gegeben, daß die absolute Zweckmäßigkeit und konstruktive Logik des reinen Eisenbaus in sich eine eigene künstlerische Wirkung besitzt. Der dreihundert Meter hohe Turm wirkt wie die elegante Filigranarbeit eines Riesen; aus dem klaren Erkennen der mathematischen Gesetze, nach denen er erdacht ist und seine Teile sich gegenseitig stützen und halten, entspringt ein Gefühl der Sicherheit und der Ordnung, das einen früher unbekannten ästhetischen Reiz in sich birgt. Leider hat die Pariser Weltausstellung von 1900 wieder einen Rückfall mit sich gebracht; nur die eleganten großen Treibhäuser für die Gartenabteilung von Gautier wiesen noch auf die Taten von 1889 zurück. Doch haben die Pariser auch 1900 beim Bau der Avenue Nicolas II., durch die von den Champs Elysées her, über die schön geschwungene neue Alexanderbrücke, eine gerade Linie zu dem monumentalen Abschluß des Invalidendoms sich hinzieht, ihre alte Kunst der großzügigen Straßenanlage ebenso bewährt, wie 1889, da sie den Eiffelturm so aufstellten, daß unter seinen Füßen hin der Weg auf der einen Seite zu den Katarakten des Hauptausstellungsgebäudes, auf der andern über die Jena-Brücke zum Trocadero führte.

Solche Künste eines großzügigen Städtebaus sind bei uns auch in jüngster Zeit nur an wenigen Stellen verstanden worden. Dafür hat jedoch die Eisenkonstruktion auch in Deutschland eine eigenartige Entwicklung genommen. Unter den älteren Bahnhofsbauten nimmt der Anhalter Bahnhof in Berlin von Franz Schwechten (geb. 1841), der auch den monumentalen Kaiser-Wilhelm-Turm an der Havel schuf, eine hervorragende Stellung ein. Am stärksten aber hat

511. Warenhaus Wertheim in Berlin. Von A. Messel.

das moderne Waren- und Geschäftshaus das Eisen herangezogen. Es ist Alfred Messels große Tat, daß er (in dem Warenhaus Wertheim zu Berlin, Abb. 511) diesen reinen Typus des Zweckbaues durch eine Verbindung von Eisen und Stein konsequent und mit hoher Schönheit durchgeführt hat. Auch im Industriebau haben sich neue Formen einer ehrlichen Zweckmäßigkeit, die doch edler Wirkungen fähig sind, durchgesetzt (so vor allem Peter Behrens' Bauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, namentlich seine große Turbinenhalle). Daneben hat auch der Bau der Berliner Hochbahn mit seinen mannigfaltigen, in strengstem Materialstil gehaltenen Schmuckformen (nach Entwürfen von Alfred Grenander) den Beweis für die neuen Möglichkeiten geliefert, die hier ruhen.

Diese großen Zweckbauten: das Geschäftshaus, das Warenhaus, die Brücken- und Stadtbahnen, werden es in erster Linie sein, die der Zukunft als die charakteristischen Architekturwerke der Zeit um 1900 erscheinen werden.

512. Odysseus und die Sirenen. Von O. Greiner. Leipzig, Museum.

5. Die zeichnenden Künste.

Die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts machte eine Entwicklung durch, die von der Linienbestimmtheit ausging, dann mit Vernachlässigung aller Formelemente dem reinen Farbenausdruck folgte und schließlich wieder in stilisierenden und dekorativen Entwürfen, in großen Raumbildern die Linie gegen die Farbe ausspielte. Dieser Entwicklungsgang spiegelt sich auch in den Schicksalen der graphischen Künste, die jahrzehntelang kein anderes Ziel kannten, als der Malerei zu dienen, um sich erst langsam und mühevoll wieder auf ihren natürlichen Beruf zu besinnen. Die alten reproduktiven Techniken des Kupferstichs und des Holzschnitts wurden durch solche Zustände ganz aus ihrer Bahn geschleudert, und neue technische Verfahren drängten sich vor. Zu Beginn des Jahrhunderts herrschte allerdings der Kupferstich noch als die beliebteste Art der graphischen Nachbildung. Die klassische und romantische Epoche verließ dabei die graziöse Spielerei der Rokokozeit und wandte sich wieder der herberen Art und den feineren Strichlagen Dürers und Marcantons zu. In dem reinen, abstrakten „Umriß", den sie auch hier pflegte, bildete sie ein Seitenstück zu dem Kartonstil der Maler aus. So trat in Frankreich Henriquel Dupont (1797—1892) als ein Kupferstecher auf, der die klarste und einfachste Linienbestimmtheit predigte und jede malerische Helldunkelwirkung verpönte; mit Begeisterung folgte ihm die jüngere Generation. In Deutschland bildeten sich in Düsseldorf, wo Joseph Keller (1811—1873; Disputa, Dreifaltigkeit nach Raffael), weiter in Berlin, wo Eduard Mandel (1810—1882; Sixtinische Madonna, Stiche nach Guido Reni, van Dyck, Menzel, Schadow u. a.) lehrten, und in Wien, wo die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" fördernd eingriff, große und erfolgreiche Kupferstecherschulen, denen andere kleinere allenthalben zur Seite traten. Die Mandel-Schüler Louis Jacoby (geb. 1828; Stiche nach Kaulbach, Raffael, Sodoma) und Gustav Eilers (1834—1911 Arbeiten nach Tizian, Holbein, Rubens, Menzel) gehören zu den letzten hervorragenden Vertretern dieser Gruppe. Doch im Lauf der Jahre verlor der Kupferstich mehr und mehr an Beliebtheit. Der Stahlstich, der, hauptsächlich in England gepflegt, dem Bedürfnis der Massenreproduktion durch seine erhöhte Abdruckfähigkeit besser entgegenkam, konnte ihm zwar mit seinen scharfen und harten Linien nicht ernstlich Konkurrenz machen. Aber die Radierung war es, die, ganz anderer malerischer Wirkungen fähig als der Kupferstich, dessen maßgebende

Stellung immermehr erschütterte. Auch die Radierung nahm zunächst als Reproduktionstechnik, zur Popularisierung alter wie moderner Meister, die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch. William Unger in Wien (geb. 1837), der wiederum eine ganze Schule um sich bildete und selbst eine Frans Hals-Galerie, zahlreiche andere Blätter nach Gemälden der Holländer, Vlamen, Italiener (Tizian) und Spanier (Velazquez), sowie ganze Werke über einzelne Museen herausgab, steht hier an erster Stelle (Abb. 291). Neben ihm haben namentlich Peter Halm (geb. 1854, Abb. 513), W. Hecht (geb. 1843; Radierungen nach Murillo, Rubens, Lenbach, Böcklin) und, mit seltener Virtuosität, Karl Köpping (geb. 1848, Abb. 514) gewirkt, der mit seinen erstaunlichen, dem Strich des Pinsels auf das sorgfältigste nachgehenden Reproduktionen von Werken Rembrandts und Frans Hals' unübertreffliche Meisterstücke geschaffen hat. In Frankreich haben namentlich Ferdinand Gaillard (s. o. S. 175 u. Abb. 202), der auch als vorzüglicher Porträtmaler hervorgetreten ist, und Jules Jacquemart (1837 bis 1880; Abb. 516) die Radiertechnik in den Dienst alter und moderner Meister gestellt.

Doch die malerische, ausdrucksvolle Schwarzweißsprache der Radierung begnügte sich nicht damit, als Übersetzungskunst den trockenen Linienstrich zu verdrängen; sie führte zugleich weiter zu selbständigen Schöpfungen, zur sogenannten „Künstlerradierung". Die wachsende Vervollkommnung der mechanischen Reproduktion drängte die Künstler mit graphischen Interessen ohnehin immer mehr zu solcher Beschäftigung, und zahlreiche Maler haben in allen Ländern sich bei Nadel und Kupferplatte von ihrer Haupttätigkeit erholt. In Deutschland benutzten fast alle großen Künstler, wie Ludwig Richter, Schwind, Menzel bis zu Leibl und Liebermann, wie wir schon wiederholt sahen, diese Technik zu reizvollen

513. Stifterbildnis vom Genter Altar. Radierung von P. Halm.

514. Radierung von K. Köpping.

515. Selbstbildnis von K. Stauffer-Bern. Radierung.

Originalarbeiten. Künstler wie Eugen Napoleon Neureuther (1806—1882) nahmen sie zu Hilfe, um den Launen ihrer Phantasie, denen sich die zähe Ölfarbe entzog, Gestalt zu geben. Auch die „Übersetzungskünstler" huldigen alsbald der von den altniederländischen Meistern übernommenen Kunst der Maler-Radierung. Bernhard Mannfeld (geb. 1848) zeichnete Städtebilder, Landschaften und Architekturwerke mit großer Kunst auf die Platte. Schließlich fand man in einer eigentümlichen Vermischung von Kupferstich und Radierung, in der sogenannten Stichradierung, eine neue Technik, deren Ausdrucksfähigkeit und Mannigfaltigkeit alle bisherigen übertraf. Karl Stauffer-Bern (1857—1891) trat mit solchen Arbeiten von außerordentlicher Feinheit hervor (Abb. 515). Max Klinger zeigte in seinen großartigen Zyklen, was alles sich in dieser verfeinerten Sprache des Grabstichels sagen läßt (Abb. 393). E. M. Geyger betrat ähnliche Pfade und siedelte, wie Stauffer und Klinger, später zur Plastik über, wobei er sich wie sie dem römischen Kreise zugesellte. Otto Greiner (1869—1916) schloß sich mit bedeutender Begabung Klinger unmittelbar an, dessen Spuren er auch in seinen dekorativen Malereien folgte (Odysseus und die Sirenen, Museum in Leipzig; Abb. 512). Die realistisch-soziale Note, die Klinger in seinen „Dramen" angeschlagen hatte, nahm mit hinreißender Kraft Käte Kollwitz (geb. 1867; Abb. 517) auf, die in ihrem durch Gerhart Hauptmanns Drama angeregten Zyklus des Weberaufstandes und ihren Darstellungen von Proletarierfrauen und -Kindern Probleme von packendem stofflichem Reiz mit reifster zeichnerischer wie technischer Meisterschaft behandelt hat.

516. Der Granatschuß. Radierung von J. Jacquemart.

In Frankreich steht an der Spitze der modernen Radierer Charles Méryon (1821 bis 1868). Sein Ruhm waren die kostbaren Blätter, in denen er die charakteristische Schönheit des alten Paris, das durch die Baulust des zweiten Kaiserreichs manche schwere Einbuße erlitt, mit intimer Kunst festhielt (Abb. 518). Von dem neuen Paris und seinem Treiben hat namentlich Louis Auguste Lepère (geb. 1849) erzählt, dessen Haupttätigkeit aber dem reproduzierenden Holzschnitt zugute kam, dann vor allem Raffaelli, dessen graphische Tätig-

keit schon erwähnt wurde (S. 278, Abb. 315). Die farbige Radierung, der sich Raffaelli gelegentlich gern zuwandte, hat in späterer Zeit von einem Kreise jüngerer Künstler in Frankreich wie in England, wo man damit nur alte Traditionen aus dem achtzehnten Jahrhundert wiederaufnahm, eifrige Pflege gefunden. Das Frauenporträt bevorzugen Gandara und Helleu, dessen elegante weibliche Gestalten mit den zarten Linien der blassen Gesichter und den stark hervorgehobenen Wellenlinien der delikat behandelten Haare weithin bekannt geworden sind. Das Weib als Personifikation des Lasters und der Sünde, als Beherrscherin und Verderberin der Welt, als grausame Verkörperung der sinnlichen Gier, der das Menschengeschlecht untertan ist, als Instrument des Teufels, der die Erde unter seine Botmäßigkeit bringen will — das ist das Leitmotiv der Radierungen von Félicien Rops (1833 bis 1898), dem belgischen Künstler, der in Paris ganz zum Franzosen geworden war. Mit einer Sicherheit der Zeichnung und einem graphischen Wissen ausgestattet, für das technische Schwierigkeiten nicht mehr vorhanden waren, hat Rops allen wilden Gesichten und perversen Sprüngen seiner Phantasie zügellose Freiheit gegönnt. In den genialen erotischen Visionen, die er radiert hat, den wütenden Zynismen und den grausigen Obszönitäten, in denen sich Parfümduft mit Verwesungsgeruch schauerlich mischt, tobt der Kampf eines ungebändigten Temperaments, das hilflos an den Schranken der Sinnlichkeit rüttelt, mit den eigenen Trieben. Doch hat Rops neben diesen Folgen der „Diaboliques", der „Sataniques", der „Amusements des dames de Bruxelles" und den Einzelblättern ähnlichen Genres auch eine lange Reihe von Radierungen

517. Studie von Käte Kollwitz.

518. Türmchen in der Rue de la Tixanderie. Radierung von Charles Méryon.

und Lithographien anderer Art geschaffen, in denen seine geniale Phantastik nicht minder packenden Ausdruck fand (Abb. 519).

519. L'âge de fer. Lithographie von Félicien Rops.

Von Frankreich nach London ging Alphonse Legros (geb. 1837), der so ein Führer und Meister der Radierkunst für Franzosen und Engländer wurde. Seine realistischen Darstellungen, seine Porträts, von Dalou, Watts, Leighton, Kipling, und seine phantastischen Blätter, wie die zwischen Rethel und Watts stehenden Visionen über den „Triumph des Todes“, geben Kunde von der Vielseitigkeit seines starken und reichen Talents (Abb. 520). In England hat die Malerradierung einen besonders großen Kreis begabter Anhänger gefunden. Whistler zumal hat, namentlich in seinen schon genannten Venezianischen Folgen, die von den Japanern erlernte vielsagende Sparsamkeit leicht hingesetzter, bald malerisch anschwellender, bald haarfein zeichnender Striche dem höchsten malerischen Ausdruck zugeführt, dessen sie fähig ist (Abb. 421). Neben ihm stehen an erster Stelle J. Th. Cameron mit wunderbaren Landschaftsstudien von saubersten und zugleich in der Empfindung zartesten Linien, F. Seymour-Haden mit malerisch bewegteren Ausschnitten und Ausblicken (Abb. 521), William Strang mit seinen feinen ländlichen Schilderungen und den Illustrationen, zu denen er selbst den Text geschrieben, Muirhead Bone mit Architekturstücken und Häuserstudien von erlesener Feinheit und Klarheit der Nadelführung. Von Whistler beeinflußt, nur energischer im Ausdruck, sind die prachtvollen Strand- und Meerbilder des holländischen Radierers Carl Nikolaas Storm van 's Gravesande. Whistler und Rembrandt sind Ahnherren der großartigen orientalischen Märchenszenerien seines Landsmanns Marius Alexander Jacques Bauer (geb. 1864).

520. Poetische Verzückung. Von A. Legros.

Der Holzschnitt, den im achtzehnten Jahrhundert der Kupferstich auf der ganzen Linie verdrängt hatte, war zu Beginn des neunzehnten wieder aufgelebt. Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin (1786—1870) hatte ihn, nach den vorbereitenden Arbeiten der beiden Ungers, Johann Georg Unger (1715 bis 1788) und seines Sohnes Johann Friedrich Gottlieb Unger (ca. 1750—1804), mit Erfolg eingeführt. Eine ganze Reihe der besten

521. Die Schleuse von Egham. Radierung von F. Seymour-Haden.

Künstler, wie Führich, Schnorr, Schwind, Richter, Rethel, vor allem aber Menzel, haben mit seiner Hilfe Werke von unvergänglichem Wert geschaffen. Sie halten sich fast ausnahmslos noch auf dem Wege des alten deutschen Linienschnitts, dem bald durch den „Tonschnitt" und den „Holzstich" ein gefährlicher Gegner erwuchs. Der Engländer Thomas Bewick (1753—1828) hatte die alte Technik dadurch zu reformieren gesucht, daß er an Stelle des bisher gebräuchlichen Langholzes (d. h. des in der Richtung der Fasern vom Baumstamm geschnittenen Stückes) nun „Hirnholz" einsetzte, das also in die Quere gegen die Fasern geschnitten ist. Auf diese Weise wurde der Holzschnitt in den Stand gesetzt, in der Art der Radierung mit kleinen Einschnitten und Punkten malerisch zu wirken; ganz folgerecht trat auch an die Stelle des alten Schneidemessers der spitze Stichel des Kupferstechers. Die Erweiterung der Möglichkeiten, die sich dadurch bot, ist unleugbar, aber die alte Technik wurde gerade durch sie in eine Richtung gedrängt, die ihrem Wesen entgegengesetzt ist; sie wurde verleitet, nach tonigen Effekten zu suchen, zu denen sie ihrer Natur nach gar nicht befähigt ist. Denn diese weist das kraftvolle Holz auf den charaktervollen Strich der einzelnen Linien. Immerhin wurde die Xylographie dadurch befähigt, als Reproduktionstechnik Kupferstich und Radierung aus dem Felde zu schlagen und als Illustrationsmittel an die erste Stelle zu rücken. Namentlich wurde durch sie jetzt erst die illustrierte Zeitschriftenliteratur möglich, die sich nun in allen Ländern ausbreitete. In Deutschland gaben den Ton die lustigen und launigen Meister der „Fliegenden Blätter" und der „Münchener Bilderbogen" an, die sich um ihren Begründer Caspar Braun scharten. Hier finden wir Moritz von Schwind an erster Stelle, dann Adolf Oberländer (geb. 1845), den Meister unsagbar komischer Tierkarikaturen, den behaglichen Edmund Harburger (geb. 1846), die flotten Gesellschaftszeichner René Reinicke (geb. 1860), Fritz Wahle (geb. 1863) und Hermann Schlittgen (geb. 1859), der auch als geschmackvoller Maler im Kreise der Sezessionisten auftrat. Franz Stuck hat gleichfalls mit Arbeiten für die „Fliegenden Blätter" begonnen. Der größte

Künstler aber in dieser Schar ist Wilhelm Busch (1832—1907), der sich nach kurzem Aufenthalt in München in die Stille winziger Nester seiner hannoverschen Heimatprovinz zurückzog und dort seine in unzähligen Auflagen gedruckten humoristischen Epopöen in die Welt sandte. Es hat lange gedauert, bis man Busch künstlerisch recht erkannte. Doch wenn man ihn früher nur als einen Spaßvogel belachte, so wird er heute mit Recht als einer der größten Humoristen der Feder und des Stifts verehrt, die je gelebt haben. Buschs wahrhaft impressionistische Zeichnung, die in flüchtigen Umrissen ganze Welten vor unser Auge zaubert, mit einer summarisch geistreichen Andeutung das Charakteristische jedes Eindrucks zu wecken weiß, erlebte die höchste Bewunderung. Es ist ein genialer Instinkt, der in seinem oft scheinbar wirren Gekritzel, diesem Gewimmel von feinen, haarscharfen oder huschligen Strichen, Spiralen, Zackenlinien, nervös hingehauenen Schattenanlagen, Punkten und Klecksen Ausdruck sucht und jedesmal auch findet (Abb. 522).

522. Junker Protz. Von W. Busch.

Alle diese Künstler aber zeichnen nicht mehr direkt auf das Holz, sondern ihre Vorlagen, die mit Feder, Bleistift oder Tuschpinsel gearbeitet sein können, werden von berufsmäßigen Xylographen, bald mit Zuhilfenahme der Photographie, in den Stock geschnitten. Menzel erzog sich seine Holzschneider (wie Friedrich Ludwig Unzelmann [1797—1854]) noch selbst. Ebenso machte es in Frankreich Gustav Doré (1832—1883), der sich für seine phantasievollen, aus einem schier unerschöpflichen Erfindungsreichtum quellenden Illustrationen zur Bibel, zum Don Quixote, zu Dantes Göttlicher Komödie in Héliodore Pisan einen trefflichen Xylographen heranbildete. Die jüngeren Künstler aber überließen allmählich ihre Zeichnungen völlig den gewerbsmäßigen Holzschneidern, die, ganz geschäftsmäßig in „Xylographischen Anstalten" einen Großbetrieb etablierend, oft ganz ins niedrige Handwerk verflachten.

Neben die deutschen, französischen und englischen illustrierten Zeitschriften traten dann auch die amerikanischen, die den alten Holzschnitt absolut und radikal in einen skrupellosen Tonschnitt verwandelten (vgl. dazu die Abb. 415 und 416, Seite 361). Namentlich ein eingewanderter Deutscher, Friedrich Juengling (gest. 1889), trieb das xylographische Virtuosentum auf die Spitze. Sein Stichel folgte allen raffinierten koloristischen Kunststücken der modernen Maler, das alte zeichnerische Motiv des Holzschnitts ist bei ihm völlig verschwunden, von seiner dekorativen Absicht überhaupt nichts mehr zu merken. Nicht nur schwarze Striche und Punkte treten in dichten Schraffierungen auf, auch die feinen weißen Linien, die der Stichel aus der Holzplatte herausgräbt, kreuzen sich und geben ein Geflimmer von Licht.

Erst das Bekanntwerden der japanischen Farbenholzschnitte und das Aufkommen der dekorativen Bewegung erinnerten wieder daran, was denn eigentlich die Aufgabe dieser Technik sei, und da das Reproduktionsverlangen der Maler durch die neuen photomechanischen Erfindungen vollauf gestillt wurde, gewann man Zeit, sich aufs neue mit ihrem Wesen zu beschäftigen. Dabei ging man verschiedene Wege. Auf der einen Seite wurde die handwerksmäßige Nachbildung zur xylographischen Künstlerreproduktion verfeinert, wobei in Deutschland namentlich Albert Krüger (geb. 1858), auch ein Radierer von Rang (Abb. 392 u. 523), durch seine meisterhaften farbigen

523. Am Strand von Goehren. Radierung von Albert Krüger.

Blätter nach Gemälden der Renaissance und Martin Hönemann (geb. 1858) durch die erstaunliche Virtuosität, mit der er Zeichnungen und Bilder moderner Künstler nachschuf, hervorragen. Auf der andern Seite entwickelte sich neben der Künstlerradierung ein Künstlerholzschnitt. In Paris setzte Felix Valloton (geb. 1865) die Xylographie wieder ganz auf die Kontrastwirkungen heller und dunkler, oder vielmehr rein-weißer und rein-schwarzer Flächen. Er hat mit der raffinierten Einfachheit dieser höchst persönlichen Technik kostbare Szenen aus dem Leben und scharf charakteristische Porträts geschaffen. Vielfach wurden durch das japanische Vorbild auch Versuche im Farbenholzschnitt angeregt. In England ist namentlich Nicholson der Vertreter dieser Richtung. In Deutschland hat Otto Eckmann (1865—1902) ganz als Schüler der Japaner farbige Schnitte von höchstem Reiz zarter Töne und gefälliger Linienanordnung geschaffen und Emil Orlik (Abb. 524), auf den schon hingewiesen wurde, seine meisterhaften kleinen Blättchen, oft nur mit Benutzung von grauen und gelblichen Farbenplatten zur Belebung des Schwarzweißbildes, geschnitten. Denn alle diese Künstler führen das alte Schneidemesser mit eigener Hand. In neuerer Zeit werden diese Experimente von der jüngeren Künstlergeneration in wachsendem Umfang aufgenommen; der Holzschnitt, der derbe, demokratische Gesell, ist dabei ein Aristokrat geworden, der sich nur an den kleinen Kreis der Kenner wendet.

Als neue Reproduktionstechnik trat im neunzehnten Jahrhundert neben den alten Hoch- und Tiefdruck des Holzschnitts und des Kupferstichs der Flachdruck der Lithographie, die Aloys Senefelder 1796 erfunden hatte. Wir sahen schon früher, wie die Zeichner und Karikaturisten sich gern der neuen Technik bedienten, durch die sich flüchtige Impressionen und weiche Pinselstriche beliebig nachdrucken ließen. Auch als Porträtiermittel hat die Lithographie vor der Ausbreitung der Photographie gute Dienste geleistet, Künstler wie der Wiener Joseph Kriehuber (1801—1876) haben darin Vorzügliches geschaffen (Abb. 525). Um die Mitte des Jahrhunderts geriet der Steindruck, hauptsächlich als Reproduktionsmittel benutzt, ähnlich in Verfall wie der Holzschnitt, aber gleich diesem war auch ihm in den letzten Jahrzehnten ein neuer Aufschwung

524. Markt in Grodeck. Radierung von E. Orlik.

beschieden. Die Franzosen benutzten ihn wieder, wie zur Zeit des Bürgerkönigtums, zu lustigen und satirischen Darstellungen des modernen Lebens. Steinlen, Forain, Villette, Jean Véber haben bald mit anklagendem Realismus, bald in impressionistischer Karikaturenzeichnung, die schlagend die Hauptlinien eines Gesichtes oder einer Gestalt heraushebt, bald in pikanten Phantasieblättern vom Treiben der großen Welt (Abb. 526), auf den Boulevards, in den Tanzsälen, auf dem Montmartre erzählt. Der Interessanteste dieser Gruppe aber war Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901), der entlaufene Sproß eines alten Aristokratengeschlechts,

525. Matinee bei Liszt. Lithographie von J. Kriehuber.

526. Am Strande. Lithographie von Steinlen.

der in grotesk=raffinierten Verzerrungen und witzigen Abbreviaturen, die ihre Abstammung von Japan nicht verheimlichen, Erscheinungen und Figuren des modernen Paris in verblüffende Flächendekorationen verwandelte. Er teilte mit Degas die Neigung zu perversen Häßlichkeiten, zu ungewohnten Bewegungen und Linien, zu dicken alten und ausgemergelten jungen Tänzerinnen und Kokotten, zu der Welt des Theaters und der Cafés concerts, und er rang auch in Pastell= und Ölbildern mit den großen Impressionisten durch die Schlagkraft und geniale Sicherheit seiner Zeichnung und den Reiz seiner Farbenwirkungen. In Deutschland hat die neue Lithographie mildere Saiten aufgezogen und hauptsächlich dazu mitgeholfen, farbige Originalblätter zu billigem Preise zu schaffen, die imstande wären, den alten Öldruck aus den Bürgerhäusern zu verdrängen. Es war schon die Rede davon, wie sich Hans Thoma und der Karlsruher Künstlerkreis in dieser Richtung erfolgreich bemühten.

Die moderne deutsche Karikatur hat sich namentlich die neuen Möglichkeiten des Buntdrucks mit den Kontrasten breiter Farbenflächen, zu denen er drängt, zunutze gemacht. Nachdem Georg Hirth, wie zur Zeit der wiedererwachten deutschen Renaissance immer noch ein Anreger neuer Gedanken, in seiner Wochenschrift „Jugend“ einen Mittelpunkt für die moderne Illustrationskunst und ihre dekorativen Bestrebungen gegeben hatte, erstand, wiederum in München, im „Simplizissimus“ ein Karikaturenblatt, das rücksichtsloser, bitterer und schärfer als einst der Berliner „Kladderadatsch“ die politischen Probleme vornahm und zugleich die Schwächen der Zeit und die Vorurteile der Bourgeoisie geißelte. Ein festgeschlossener Stamm glänzender Zeichner hielt hier dem modernen Deutschland einen gefürchteten Hohlspiegel vor: Th. Th. Heine (geb. 1867, Abb. 527),

527. Reichstagswähler. Von Th. Th. Heine.

helms. And then the three knights of Arthur's stood by them self. Then came into the field King Bagdemagus with four score of helms. And then they fewtryd their spears, and came together with a great dash, and there were slain of knights at the first recounter twelve of King Bagdemagus' party, and six of the King of Northgalis' party, and King Bagdemagus' party was far set aback.

Chapter vij.

HOW SIR LAUNCELOT BEHAVED HIM IN A TOURNAMENT, AND HOW HE MET WITH SIR TURQUINE LEADING SIR GAHERIS. With that came Sir Launcelot du Lake, and he thrust in with his spear in the thickest of the press, and there he smote down with one spear five knights, and of four of them he brake their backs. And in that throng he smote down the King of Northgalis, and brake his thigh in that fall. All this doing of Sir Launcelot saw the three knights of Arthur's. Yonder is a shrewd guest, said Sir Mador de la Porte, therefore have here once at him. So they encountered, and Sir Launcelot bear him down horse and man, so that his shoulder went out of lyth. Now befalleth it to me to joust, said Mordred, for Sir Mador hath a sore fall. Sir Launcelot was ware of him, and gat a great spear in his hand, and met him, and Sir Mordred brake a spear upon him, and Sir Launcelot gave him such a buffet that the arsson of his saddle brake, and so he flew over his horse's tail,

lyth = joint. arsson = bow.

N

528. Buchseite aus dem „Leben König Arthurs". Von Aubrey Beardsley.

der unbarmherzige Spötter, der in seinen halb japanischen, halb possierlich biedermeierischen Linien mit schallendem Gelächter die Zuchtrute über alle Torheiten schwang, Rudolf Wilke (1873 bis 1909), der durch eine lachende, nervöse Kritzeltechnik in die übermütigsten Verzerrungen die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Lebens hinüberrettete und namentlich durch seine Proletariergestalten, Landstreicher, Pennbrüder und ähnliches Gelichter bekannt geworden ist, Bruno Paul (geb. 1874), der vor keiner zeichnerischen Keckheit und Übertreibung zurückschreckte, Ed. Thöny

(geb. 1866), der Schlittgens französierende Eleganz weiter führte, Olaf Gulbransson, der die zartesten Linien zu ungeheuerlichen Wagnissen von überwältigender Wirkung verleitet. Von den Zeitschriften ging es zur Buchillustration und, einen Schritt weiter, zur Buchausstattung überhaupt. Hier hatte England wieder neue Wege gewiesen, und aus dem präraffaelitischen Kreise, dem Europa so viele Anregungen verdankt, ging William Morris hervor, den man überhaupt den Vater der modernen angewandten Kunst nennen kann. Morris empfand den Widerspruch zwischen den photomechanischen, lithographischen und sonstigen „malerischen" Illustrationen und den festgeschnittenen Typen des gedruckten Buches. In Verbindung mit Burne-Jones und Walter Crane reformierte er den Bildschmuck von Grund aus, indem er sich wieder an den Linienstil des alten Holzschnitts anlehnte. Konnte man die Xylographie selbst der bedeutenden Herstellungskosten wegen nicht überall in Anwendung bringen, so benutzte man wenigstens die holzschnittartige Zeichnung, die man vermittelst der Hochätzung, also auch eines Hochdruckverfahrens, in beliebiger Zahl vervielfältigen konnte. Gegenüber der Gleichgültigkeit, die man seit Jahrzehnten in bezug auf die äußere Gestalt des Buches an den Tag gelegt hatte, ist man seitdem wohl oft ins andere Extrem verfallen, und mancher begeisterte Bibliophile hat nicht selten mehr an die Ausstattung eines Bandes als an seinen Inhalt gedacht. Doch die von Morris ausgegangenen Reformen haben überall Segen gestiftet. Man begann wieder Wert auf die äußere Form zu legen, in der man die Gaben der Dichter und Schriftsteller genießen und bewahren wollte: auf das Papier, auf den Schnitt der Typen, auf Druckausführung und Einband, auf Umschlag und illustratives Beiwerk. Die kunstvollen Bücher der Renaissancezeit konnten dabei den Weg weisen. Weit zurück lag nun die Geschmacklosigkeit der „Prachtwerke", die jahrzehntelang auf dem Tisch des Bürgers prangten. Der Geist des Bilderschmucks aber wandelte sich gleichfalls; man erkannte, daß die früheren Darstellungen, in denen der Maler oder Zeichner das vom Dichter Gesagte einfach in seine Sprache übersetzte, lediglich der Phantasie des Lesers lästige Schranken auferlegten, und daß es die Aufgabe des Illustrators ist, die Worte des Textes entweder in ornamentalem Spiel zu begleiten, oder, den Gedanken des Dichters folgend und sie selbständig weiter verarbeitend, in freier Erfindung zu paraphrasieren. Während Frankreich sich an diesen Reformen weniger beteiligte, blieb England dauernd die führende Macht in allen Sachen des Buchgeschmacks. Einbandkünstler wie Cobden Sanderson wirkten vorbildlich auf den Kontinent hinüber. Und die feinsinnigen zeichnerischen Dichter-Interpreten des Präraffaelismus fanden ihre Nachfolger in dem Kreis, der sich um Aubrey Beardsley (1873—1899) bildete. Beardsley, der als ein Jüngling starb und dennoch ein Lebenswerk von fabelhaftem Reichtum hinterlassen hat, erscheint als die Verkörperung allerletzter Steigerungen und Verfeinerungen moderner Geschmackskultur. In seiner Mischung aus kühl berechnender, klarer Verständigung und schwül-exzentrischer Phantastik war er zugleich eine Parallelerscheinung zu dem dekadenten Raffinement des neuenglischen Ästhetentums in der Literatur (Illustrationen zu Wildes Salome; Yellow-Book; Life of King Arthur, Abb. 528). Ein preziöses Dandytum, das allem Alltäglichen

529. Schlußstück. Von Joseph Sattler.

530. Dekorative Skizze. Von J. Chéret.

aus körperlicher Abneigung in weitem Bogen ausweicht, wird gebändigt durch ein unerhörtes technisches Wissen, durch einen dekorativen Instinkt, der jede kleinste Arbeit zu einem in sich wahrhaft vollendeten Kunstwerk werden läßt. Beardsleys Blätter mit ihrem geistreichen Wechsel freier Flächen, aparter Ornamente und zarter, schmachtender Linien, seine melancholischen Pierrots, seine kränklichen, hysterischen, überschlanken Frauen in dem raschelnden Gewölk ihrer Spitzen und Rüschen, sind von einer Delikatesse der Zeichnung, die kein anderer unter seinen Zeitgenossen erreicht hat. Präraffaelitische, französische, japanische Anregungen mischen sich, um in diesen gespenstischen Märchenfiguren alle geheimen Wünsche und Lüste der modernen Seele zu bannen.

Der englischen Buchkunst folgten namentlich Holland, Belgien und Dänemark mit Arbeiten von erlesenem Geschmack und charakteristischer Eigenart. Aber auch Deutschland blieb nicht zurück. Künstler wie Joseph Sattler (Abb. 529), in dem der Geist der deutschen Renaissancemeister noch einmal lebendig wurde, wie Otto Eckmann, der zumal für das Ornament bahnbrechend war, wie Melchior Lechter, der ähnlich wie die Engländer, aber doch eigenartig, sich an die Gotik anlehnte, wie Th. Th. Heine, später namentlich Emil Rudolf Weiß (geb. 1875), sind hier vorangegangen. Die vergessene Kleinkunst der Exlibris-Zeichen ward wieder aufgenommen, ganze Zeitschriften stellten sich in den Dienst dieser Spezialität. Druckoffizinen, wie die des Leipzigers Drugulin und des Berliners Otto von Holten, Buchbinderfirmen und Verlagsbuchhandlungen hielten sich eifrig an die von den Künstlern aufgestellten Prinzipien.

Mit dem dekorativen Buchumschlag in engster Verbindung steht das Plakat. Denn auch dies Reklamemittel des Handels und der Industrie nahm dauernd die Mithilfe der Zeichenkunst in Anspruch und geriet mit in die große Reformbewegung. Die verbesserte und verfeinerte Farbendrucktechnik brachte auch hier die Möglichkeit, guter Kunst weite Verbreitung zu geben. Die Aufgabe, die es dabei zu lösen galt: der Fernwirkung zuliebe mit großen, lapidaren Linien und wenigen energischen Farben einen einfachen, summarischen Ausdruck für einen leicht faßbaren Bildgedanken zu finden, kam dem allgemeinen Streben entgegen, sich von der einseitig analytischen Manier des Impressionismus zu erholen. England ging voran, mit Plakatblättern, die in starken Farbenkontrasten, oft grotesken koloristischen Herausforderungen des Auges, nicht übersehen werden konnten. Aber Frankreich ward das Hauptland für dies Kunstgebiet, vor

allem durch Jules Chéret (geb. 1836), den Großmeister der Pariser Affiche, der mit der lichten Eleganz und dem blitzenden Geistreichtum seiner Blätter den Charakter jedes Objekts zu treffen wußte, ob er einem Zauberkünstler oder einem Tingeltangel, einem Spielwarengeschäft, neuen Hustenpastillen, einem Eispalast oder einem Warenhause die riesige Visitenkarte entwarf. Überall tauchten tanzende, lachende, schwebende Gestalten auf, wie von den Künsten eines raffinierten Bühnenmeisters mit bunten Lichtern übergossen und stets in breiten Farbenfeldern auf die Fläche projiziert (Abb. 530). Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen und andere Meister der Pariser Zeichenkunst haben sich an diesen amüsanten Dingen beteiligt. Der Sinn für dekorative Wirkungen war erwacht, und die Japaner hatten gelehrt, mit wenigen Strichen deutlich zu sein. Von Paris, der Hochburg des modernen Straßenlebens, ging das Plakat weiter, nach Belgien, wo Henry Meunier und Berchmans seine originellsten Vertreter wurden, und nach Deutschland, wo wieder die Münchner, Th. Th. Heine und Eckmann (Abb. 531) an der Spitze, vorangingen und die Berliner, wie Edmund Edel (geb. 1863) mit seinen lustigen Anschlägen, folgten. Später kam eine gewisse Ruhe in die Plakatbewegung. Statt der dekorativen Bildentwürfe suchte man lieber einzelne bezeichnende Gegenstände in klarer Zeichnung und stark wirkenden Farben mit kunstvoll angeordneter Schrift zu verbinden; Lucian Bernhard wurde hier führend. Inzwischen hatten sich schon die Sammler dieses Kunstzweiges bemächtigt. Plakatausstellungen wurden veranstaltet, Staatsanstalten, wie das Dresdener Kupferstichkabinett und das Berliner Kunstgewerbemuseum, legten öffentliche Sammlungen der besten Blätter an. Die Wirkung der Plakatkunst aber ging noch weiter; sie hat vielfach die Malerei, soweit sie sich dekorativen Aufgaben näherte, und mit ihr die gesamte kunstgewerbliche Bewegung der neuen Zeit sichtlich beeinflußt.

531. Plakat. Von Otto Eckmann.

532. John Ruskin in seinen letzten Lebensjahren.

6. Kunst und Leben.

Nach langen mühevollen Kämpfen hatte sich die Kunst im neunzehnten Jahrhundert aus Abhängigkeit zur Freiheit durchgerungen. Der Menschengeist, der sich selbst eine Epoche der Wissenschaft und der Technik geschaffen hatte, die ihn mit unwiderstehlicher Gewalt aus der Bahn seiner bisherigen Entwicklung schleuderte und ihm ein Reich des Verstandes aufbaute, fühlte sich aus der Natur seines Wesen heraus dazu angestachelt, diese neue Welt nun auch als ein Ganzes zu begreifen, ihre Bedeutung in den Symbolen zu fassen, welche die Kunst allein zu bilden imstande ist. Aber damit war nicht genug geschehen. Was Malerei, Plastik, Architektur, zeichnende Künste leisteten, stand ohne Verbindung nebeneinander. Es fehlte das Band einer neuen Kultur von gefestigten Formen, das imstande gewesen wäre, den Zusammenschluß herzustellen. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts mehrten sich die Stimmen der Sehnsucht, unsere Existenz aus der Vorherrschaft des Verstandesmäßigen, Logischen, Exakten, der materiellen Erwägungen und Interessen in eine Sphäre der Freiheit, Schönheit und Heiterkeit emporzuheben. Sie wurden nach und nach immer dringlicher. Ein neues großes Ideal tauchte auf: das ganze Leben künstlerisch zu gestalten, die Kunst nicht als einen selbständigen fremden Faktor von außen her in das Dasein hineinzutragen, sondern unsere ganze Erdenwanderung mit künstlerischem Geiste zu umrahmen und zu durchdringen, nicht neben dem modernen Leben, sondern in ihm Kunst zu finden, es selbst mit seinen Wurzeln in den Garten

533. Vestibül der Kunsthandlung Arnold in Dresden. Von Henry van de Velde.

der Kunst zu verpflanzen. England, der erste moderne Großstaat, der die Elemente der neuen Lebensbedingungen in sich aufgenommen und verbreitet hatte, übernahm auch in diesem wichtigen Abschnitt der Entwicklung die Führung. Es wurde schon der Bewegung gedacht, die kurz nach 1850 unter Gottfried Sempers begeisterter Mitarbeit in die Wege geleitet wurde. Zugleich trat die radikale Reformgruppe der Präraffaeliten auf, deren Streben sich von einer Erneuerung der Malerei bald auf eine Umwandlung alles dessen erstreckte, was unser äußeres Leben ausmacht. Die Ströme flossen zusammen in den Forderungen John Ruskins (siehe oben S. 138; Abb. 532), der mit ungeheuerer Energie und hinreißenden Worten diesen Gedanken leidenschaftlichen Ausdruck lieh, und in William Morris (1834—1896), der die Theorie in die Praxis umsetzte. Was den auf Nachahmung der historischen Stile gerichteten Bemühungen der Staatsanstalten auf dem Festlande nicht gelingen konnte, weil sie die inneren Beziehungen zum modernen Leben außer acht ließen, glückte hier, wo man die heimische Überlieferung organisch fortzubilden bestrebt war. Die Bewegung steht im engsten Zusammenhang mit der in der Architektur. Auch im Kunstgewerblichen waren die maßgebenden englischen Persönlichkeiten

niemals darauf aus, um jeden Preis ein Neues zu finden. Ältere nationale Vorbilder sollten hier ebensowenig mißachtet werden wie irgendwo sonst im öffentlichen oder privaten Leben des Volkes. Die Formen der Gotik erschienen als die, an die sich am besten anknüpfen ließ, aus deren vernünftiger Durchdenkung und Verwertung der neue Geist in aller Ruhe von selbst eigne Gestaltungen gewinnen würde. Auf dieser Basis gründete Morris in den sechziger Jahren seine umfassenden kunsthandwerklichen Unternehmungen, seine Werkstätten, in denen Kunst und Handwerk in innigster Verbindung die Herstellung von Gegenständen zu Gebrauch und Luxus jeder Art in Angriff nehmen sollten. Man begann beim Ornament, das man vom starren Zwang der Kopie erlöste und aus einer freien Stilisierung der heimischen Flora und Fauna neu bildete. Auch die Gotik hatte das angestrebt, aber unsere Augen sehen doch anders, erkennen die Natur schärfer, genauer. Andererseits erforderte der dekorative Zweck unerbittlich eine Vereinfachung der natürlichen Vorbilder, eine Umwandlung des Wirklichen nach den Gesetzen alter Schmuckformen, die wohl Erinnerungen an die Natur erwecken will, aber sie nicht abspiegeln darf. So entstanden die Flachmuster der Stoffe und Tapeten in großen, das Entscheidende aus der Fülle des Tatsächlichen heraushebenden Linien von wohltuendem Rhythmus, mit hellen, lichten, freundlichen Farben, die zu wohlerwogenen Akkorden zusammengestimmt wurden. So entstanden mit kluger Benutzung des Vorhandenen und Gewohnten, der gotischen, der Chippendale- und Sheraton-Muster, die Möbel und sonstigen Ausstattungsstücke des Innenraumes, in denen sich praktische Bequemlichkeit und Brauchbarkeit mit diskretem, nicht aufdringlichem, nie als Selbstzweck erscheinendem Schmuck verband. So entstanden die Gobelins und Glasmalereien, die Teppiche, Vorhänge und Gardinen, die vom Fluche der Tapeziererdraperie erlöst wurden, die mit sorgsamer Überwachung aller Einzelheiten hergestellten Bücher, von denen schon die Rede war. Die individuelle Arbeit der Hand wird in ihrem Wert gegenüber der unpersönlichen, schablonenhaft schaffenden Maschine erkannt, ihre leisen Unregelmäßigkeiten als Wohltat gegenüber der mechanisch hergestellten Korrektheit empfunden. Dort grüßt aus jedem Teilchen die Erinnerung an einen Menschen, der sich liebevoll in sein Werk versenkt hat; hier ernüchtert die Gleichgültigkeit eines aus mathematischer Berechnung entstandenen toten Werkzeugs. Und nicht auf möglichst viel Zierat kommt es an, sondern auf Einfachheit und Ruhe, daß das Auge sich erquickt und mit ihm die Seele: weißgetünchte Decken, schlichte Tapeten, mit denen sich einfach gestrichene, gebeizte oder lackierte Paneele in die Herrschaft der Wand teilen, — große Flächen, die miteinander kontrastieren und harmonieren; dazwischen die Einrichtungsstücke des Zimmers, ohne Überladung im einzelnen, ohne Überfülle, die sich selbst um ihre Wirkung bringt, kein Protzentum: Ehrlichkeit, Einklang. Die Worte, die in einem Saal der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906 mit großen Lettern an die Wand gemalt waren, können als Motto für das englische Kunstgewerbe wie für die gesamte dekorative Kunst dieser Zeit dienen: „Die Schönheit des soliden Materials!" — „Die Schönheit der gediegenen Arbeit!" — „Die Schönheit der reinen Zweckform!"

Morris' Bestrebungen blieben dauernd fruchtbar. Sein Flachornament wurde von Künstlern und Fabrikanten (Liberty-Haus) fortgebildet und variiert. Seine Ideale der Buchausstattung fanden eine immer wachsende Schar von Vertretern. Andere führten die Prinzipien der Innendekoration, die er aufgestellt hatte, weiter aus. Baillie Scott und Macintosh strebten später, von japanischen Einflüssen angeregt, nach noch zarterem und sensiblerem Schmuck in den schlanken Linien, den blassen Farben, den delikaten Holzarbeiten, dem leicht verstreuten Blumenschmuck an Decken, Stoffen, Tapeten, der noch lieber einem ganz einfachen geometrischen Ornament, einem Quadrat oder Rechteck, weicht; alle materielle Schwere scheint den Gegenständen dieser Zimmer genommen zu sein. Im Gegensatz dazu betont Voysey

534. Empfangszimmer. Nach Entwurf von B. Pankok.
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München.

die ländliche Schlichtheit, deren Primitivität in der liebevollen Sorgfalt der künstlerischen Behandlung einen neuen Reiz erhielt.

Von England aus wanderten die modernen Grundsätze über den Ozean, wo die Gesetze der Sachlichkeit und des Komforts bei den Amerikanern auf inniges Verständnis stießen, und über den Kanal. Zunächst nach Belgien, wo Serrurier und nach ihm Henry van de Velde das gesamte Gebiet der Innendekoration reformierten und, wie wir bei Horta sahen, auch auf die Architektur hinüberwirkten. Van de Velde hat im Laufe der Jahre alle Zweige des Kunsthandwerks befruchtet, die Möbel und die Stoffe, die Silbersachen und die Schmuckstücke, die Tapeten und die Portieren, die Damenkostüme und die Fächer, die Beleuchtungskörper und den Buchschmuck, die Glasfenster und die Teppiche. Sein Heiligtum ist das Gesetz der Zweckmäßigkeit, aus dem er als einzig erlaubten Schmuck, der von der Erkenntnis der Entstehung des Gegenstandes nie ablenken soll, die geschweifte und sich windende Linie entwickelt, die abstrakte, niemals Erinnerungen an irgendwelche realen Dinge der Natur erweckende van de Velde-Linie in ihrem unendlichen Fluß, die eine interessante Zeiterscheinung neben dem malerischen und plastischen Impressionismus und dem Auflösen der alten musikalischen Formen ist und als das Symbol einer Sehnsucht gedeutet werden mag, die sich ihrer Unerfüllbarkeit bewußt ist. In ihr erblickt er den Ausdruck unseres Wesens, in ihr den einzig wahrhaft dekorativen Schmuck. Alle Beziehungen zu Blumen- und Tierformen werden streng ausgeschaltet, sie sind ihm Überbleibsel der Renaissance — und Renaissance, das ist „ein verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode“. Van de Velde hat mit dieser dogmatischen Strenge und logischen Schärfe sich hauptsächlich zu einem Meister für solche Aufgaben erzogen, die mehr

sachliche als schmuckvoll-behagliche Lösungen erfordern; seine praktischen Eßzimmer, Korridore, Ladeneinrichtungen, seine hygienischen Schlaf- und Baderäume, seine Herren- und Arbeitszimmer, die zum Fleiß zu zwingen scheinen, sind vorbildlich in ihrer unerbittlichen Beschränkung auf das Wesentliche (Abb. 533). Es überrascht nicht, van de Velde als Maler unter den Dogmatikern des Neoimpressionismus zu finden. Aber gerade auf dieser Einseitigkeit basiert die Festigkeit und Geschlossenheit seiner künstlerischen Individualität, der eine so eminente agitatorische und pädagogische Kraft innewohnt.

535. Tapete. Entworfen von W. Leistikow.

Deutschland, das mehr als die Länder älterer Kultur von wahrem Heißhunger nach einer Erneuerung des Kunstgewerbes erfüllt war, vernahm mit wachsender Erregung von den Bewegungen in England und Belgien. Gierig stürzten sich unsere Künstler auf die glückverheißenden Anregungen, merkwürdigerweise nicht zuerst die Architekten, sondern vor allem die Maler. Rings erblühten tausend ungeahnte Aufgaben, um deren Lösung sie sich mühten. Zuerst im Anschluß an die ausländischen Vorbilder, dann selbständiger, oft mit Anlehnung an Motive der deutschen Volkskunst und Überlieferung, die sich als fruchtbar erwiesen, namentlich der früher geschmähten Zeit des Biedermeiertums. Weniger ästhetisch-zurückhaltend als die Engländer, weniger abstrakt als die Belgier, mit mehr Lust an kräftigen Farben, an derben, behäbigen Formen, an phantasiereichem Spiel gingen sie daran, neue Muster für Schränke und Stühle, für Stickereien und Beschläge, für Öfen und Porzellanstücke, für keramische Gefäße zu Gebrauch und Zierat, für Lampen und Kronen, die unter dem Einfluß der elektrischen Beleuchtung mit ihren zu freier und leichter Anordnung drängenden, seidenumwickelten Drähten ohnehin eine Umwandlung erforderten, für Polsterstoffe und Goldschmuck und Tischgerät, kurz für alles zu finden, was zu unserm täglichen Leben und zu unsern festlichen Stunden gehört. Auch die freien Stilgesetze der Japaner wurden studiert. Brinckmanns großes Werk vermittelte schon in den achtziger Jahren die Kenntnis der ostasiatischen Kunst. 1892 gab der in Paris lebende

536. Fayence-Vase. Von M. Länger.

537. Zimmer eines Junggesellen. Nach Entwurf von P. Schultze-Naumburg.
Ausgeführt von den Saalecker Werkstätten.

Hamburger S. Bing seinen „Japanischen Formenschatz“ heraus, ein modernes Seitenstück zu Hirths älterem „Formenschatz der Renaissance“. Einer der ersten, die von der „freien“ zur „angewandten“ Kunst übergingen und gleich das ganze Gebiet durchstreiften, war dann Otto Eckmann (1865—1902). Mit ihm fochten in München H. K. E. von Berlepsch-Valendas, der Möbelkünstler, Hermann Obrist (geb. 1862), der kunstvolle Schöpfer origineller Stickereien von japanischer Zartheit, später der Begründer neuer Formen der dekorativen Plastik, in Berlin Melchior Lechter, der die Glasmalerei, oder vielmehr die Kunst farbiger Fenster aus gebrannten und verbleiten Glasstücken von tiefem, glühendem Kolorit verjüngte, Walter Leistikow, der von stilisierenden Gemälden eine Zeitlang zu rein dekorativen Entwürfen, Tapeten (Abb. 535), Teppichen, auch Möbelstücken und Webereien in altnordischem Stil überging. Eine jüngere Münchner Gruppe, an der Spitze die Maler Richard Riemerschmid (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872), und Bruno Paul (geb. 1874), der Karikaturenzeichner, führte zur Begründung der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ (Abb. 534), die später in ähnlichen Bildungen in Dresden, Leipzig und anderen Stellen Nachahmung fanden. Bruno Paul ward dann 1906 als Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums nach Berlin berufen, wo er seitdem auf dem Gesamtgebiete der Innendekoration und des Möbelbaus eine ungemein fruchtbare und anregende Tätigkeit entfaltete, schließlich selbst zur Architektur

538. Vorhang in der Wohnung eines Wiener Kunstfreundes.
Entworfen von J. Olbrich.

überging. Überall in Deutschland bildeten sich Zentren für diese Bestrebungen. In Karlsruhe ward Max Läuger der Begründer einer neuen Keramik mit kräftigen Farben und kunstvollen Glasuren (Abb. 536), dem bald zahlreiche andere Künstler, langsamer die staatlichen Manufakturen folgten. In Wien waren es die Wagner-Schüler, vor allem Josef Olbrich (1867—1908, Abb. 538), Josef Hoffmann (geb. 1870), Josef Urban (geb. 1872), Koloman Moser (geb. 1868, Abb. 539) u. a. (zum Teil später in den „Wiener Werkstätten" vereinigt), die diese Gedanken aufnahmen. Die Wiener haben es bei diesen Bemühungen am weitesten in der Bildung einer geschlossenen Stilsprache gebracht. Aus altösterreichischen, englischen, schottischen (Macintosh) und japanischen Elementen schufen sie sich ein System neuer Schmuckformen von einer etwas preziösen, aber ungemein zierlichen und geschmackvollen Einfachheit, für welche die sparsam in freie Flächen gesetzten, kreisförmigen oder viereckigen Zierstücke und Ornamente, die geradlinige Rechteckigkeit der Umrisse, die aus ganz schlichten Mustern, am liebsten Ton in Ton gewebten Stoffe charakteristisch sind. Olbrich ward dann von Wien nach Darmstadt berufen, in die Künstlerkolonie des Großherzogs Ernst Ludwig. Dort war eine Zeitlang auch Peter Behrens (geb. 1868, Abb. 540), tätig, der nachher in Düsseldorf die Leitung der Kunstgewerbeschule übernahm und von dort nach Berlin übersiedelte. Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869), ein fruchtbarer Anreger auf vielen Gebieten, gründete bei Kösen

die „Saalecker Werkstätten", in deren Arbeiten die allgemein modernen Formen durch eine stärkere Anlehnung an die deutsche Architektur und die bürgerliche Wohnhauseinrichtung der ersten Hälfte des Jahrhunderts modifiziert erscheinen (Abb. 537). Auch Weimar, das schon einmal, zur Jugendzeit Böcklins, Begas und Lenbachs, den Versuch gemacht hatte, ein Mittelpunkt deutschen Kunstlebens zu werden, wurde eine Zufluchtsstätte aller modernen Gedanken. Hier fanden sich Hans Olde, Ludwig von Hofmann, Adolf Brütt ein, und mit ihnen van de Velde, der längst in Deutschland heimisch geworden war und nun in der thüringischen Hauptstadt praktisch und erzieherisch arbeitete. Von Bedeutung war schließlich im Jahre 1907 die Begründung des „Deutschen Werkbundes", der im Gegensatz zu der früher vorherrschenden wirtschaftlichen Behandlung der Angelegenheiten des Handwerks und Kunstgewerbes die Pflege der künstlerischen Tätigkeit der einzelnen Kunsthandwerker wie der kunstgewerblichen Firmen auf sein Programm setzte und alle Kräfte und Persönlichkeiten zusammenzuschließen sucht, deren Streben sich in dieser Richtung bewegt. Eine alle Bundesstaaten umfassende Vereinigung der praktischen Arbeit trat daneben: die „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst", hervorgerufen durch die vordem unbekannten Riesenaufgaben, welche die großen deutschen Schiffsgesellschaften, zum neuen Geschmack bekehrt, dem aufblühenden Kunstgewerbe stellten.

539. Lachszug, Entwurf für Weberei von Koloman Moser.

Die Übertreibungen blieben nicht aus. Die neue Freude an den Resten der Biedermeierzeit artete in eine unerträgliche Biedermeierei aus, die lediglich mit Kopien wirtschaftete, die mißverstandene geschwungene Linie der Belgier führte zu den schrecklichen Bandwürmern, die der Schrecken jedes Kunstfreundes sind, die japanische Blumenstilisierung der Münchner zu dem von der Industrie in Umlauf gebrachten „Jugendstil", der ungeheure Verirrungen und Geschmacksverwilderungen im Gefolge hatte. Aber der Kern der neuen Errungenschaften wird dennoch unverloren bleiben. Aus mancherlei Unsicherheit und Verwirrung hat sich ein von Spielerei und Snobismus völlig freier, aus den Anforderungen der Praxis und der künstlerischen Durchdringung des Handwerksbetriebes entstandener deutscher Stil entwickelt.

Gestützt und ermutigt wurden die Deutschen von dem frischen Leben, das ringsum in allen Ländern erblühte. Zwar Frankreich hielt sich zurück. Die Franzosen hängen in der Inneneinrichtung nach wie vor mit zärtlicher Liebe an den alten Stilen des achtzehnten Jahrhunderts vom Louis XIV.- bis zum Empiregeschmack. Die Bemühungen zweier Pariser Magazine, „L'Art nouveau" und „La maison moderne", die neuen ausländischen Muster einzuführen, blieben fast ohne Erfolg. Nur einige Künstler, die, wie George de Feure, die alten Formen behutsam mit den modernen Gedanken zu verschmelzen suchten, wobei auch das (sonst verpönte) vergoldete Holz wieder auftreten mußte, fanden mehr Anklang. Für die germanischen Prinzipien der zweckgemäßen Sachlichkeit hat sich in Frankreich wenig Begeisterung erwecken lassen; nur die Schule von Nancy ist mit bemerkenswerten kunstgewerblichen Arbeiten modernen Gepräges hervorgetreten. Doch hat Paris in der Luxusindustrie nach wie vor ein gewichtiges Wort mitgesprochen. Einige Porzellanarbeiten der Manufaktur von Sèvres, die sich verjüngt hat (Tänzerinnen in Biskuitmasse von A. Léonard, Abb. 542), die derben Keramiken von Bigot, die

sorgsam glasierten Poterien von Delaherche, von Dalpeyrat und Lesbros, vor allem aber die kunstvoll geschnittenen Gläser aus mehreren zusammengeschmolzenen Schichten von Emile Gallé in Nancy (1846—1904) und die Schmuckstücke von René Lalique, phantastische Dichtungen aus Gold, reizvoll verwerteten Halbedelsteinen, natürlichen Perlen und transluzidem Email (Abb. 541), nahmen im Geschmack und in der Feinheit der Erfindung und Ausführung, in Form und Farbe einen sehr hohen Rang ein.

540. Leuchter. Von P. Behrens.

In der Porzellankunst freilich wurden die Franzosen von den Nordländern in den Schatten gestellt. Die Kopenhagener Manufaktur hat sich unter der Leitung von Arnold Krog mit ihren kostbaren Unterglasurmalereien, zarten hellblauen und hellgrauen Blumen-, Landschafts- und Ziermotiven auf dem Grunde des schön behandelten milchig-weißen Materials und mit ihren realistisch stilisierten Tierplastiken (Abb. 543) die unbedingte Führerschaft auf diesem Gebiet erworben. Die Firma Bing & Gröndal in Kopenhagen hat ihr allerdings namentlich mit ihren durchbrochenen Vasen und Schalen scharfe Konkurrenz gemacht, hat überdies dann wieder die Staatsmanufaktur durch diese eigenartigen Fabrikate unmittelbar beeinflußt. Auch die schwedische Firma Rörstrand hat sich an diesem Wettlauf beteiligt, während sonst Schwedens und Norwegens kunstgewerbliche Bedeutung heute in den Stickereien und Webereien beruht, die sich an alte einheimische Muster anschließen. Gerhard Munthe und eine Dame, Frida Hansen, haben vorzügliche dekorativ stilisierte Vorlagen für große Wandteppiche geliefert, die in den eckigen, harten Linien und Winkeln und in den munter leuchtenden Farben der altnordischen Kunst gehalten sind. Auch im nördlichen Deutschland hat man ähnliches versucht: in den gewebten kleinen Wandteppichen von Scherrebeck, dessen kunstgewerbliche Kolonie sich indessen keines langen Lebens erfreute. Einen eigenen Weg ging namentlich Holland, wo sich aus den internationalen Anregungen, aus den eigentümlichen Einwirkungen durch die exotischen Kulturen der Kolonien, die dem kleinen Mutterland über den Kopf gewachsen sind, und aus den Bedürfnissen des Lebens ein alle Zweige umfassendes Kunstgewerbe von einem wunderbar sicheren modernen Geschmack und zugleich typisch holländischen Charakter gebildet hat.

Was indessen den kunstgewerblichen Aufschwung der Gegenwart von allen ähnlichen Bewegungen früherer Zeiten wesentlich unterscheidet, ist, wenigstens in den hauptsächlich beteiligten Ländern, das neue Ziel, das nur am Ende des demokratischen Jahrhunderts auftauchen konnte: nicht allein für einen kleinen Kreis von Besitzenden und Kennern, sondern für die Masse des ganzes Volkes zu schaffen. Schon Ruskin und Morris hatten solche Gedanken, aber sie gingen in ihrer Liebe zum Handwerk so weit, daß sie die Fabrikarbeit völlig verpönten und ihren Gegenständen dadurch zu Preisen verhalfen, die sie für die jeden Käufer mit beschränkten Mitteln unerschwingbar

541. Brosche von R. Lalique.

machten. Es war auch weiterhin noch lange der Fehler des modernen Kunsthandwerks, daß es stets auf Einfachheit hinwies und dann doch wieder zu Amateur- und Snobpreisen aufschnellte. Die spätere Zeit hat, namentlich in Deutschland, darin einen Umschwung gebracht. Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung von 1906 mit ihren Vorführungen von der Fabrikation schlichter und geschmackvoller Maschinenmöbel, von billigen und verständigen Einrichtungen für das mittlere Bürgertum, von Arbeiterhäusern (mit denen die Firma Krupp in Essen in ihren rühmenswerten Kolonien vorangegangen ist), von Arbeiter-Mietswohnungen und Dorfschulbauten hat den Beweis geliefert, mit welcher Energie man diesen hohen Zielen zustrebt. Zugleich wurden die Bewegungen wichtig, die auf eine allgemeine Reform der großstädtischen Wohnungsverhältnisse — die Berliner „Städtebau-Ausstellung" von 1910 gab hier bedeutsame, lang nachwirkende Anregungen — und auf die Begründung von „Gartenstädten" aus künstlerisch praktischem Geiste hinarbeiten. Auch sonst hat keine Zeit so viel für die Propagierung künstlerischen Geschmacks getan, die getragen wurde von der machtvollen Bewegung des Proletariats und dem alles beherrschenden sozialen Geist der Epoche. Das Aufblühen des tüchtigen Zeitschriftenwesens, die Publikationen preiswerter und zugleich guter Reproduktionsblätter nach den edelsten Werken alter und neuer Meister, die wachsende Ausbreitung und Erschließung unserer Museen, die einführenden Veranstaltungen für das bürgerliche Publikum und die Arbeiterkreise, die Versuche, in der Jugenderziehung einer behutsamen Beschäftigung mit Werken guter und gesunder Kunst Einlaß zu gewähren — alle diese Bemühungen sind aus dem leuchtenden Idealismus geboren, der da meint, das Leben der gesamten Menschheit zur Kunst und zur Schönheit emporheben zu können. Die letzten Wünsche, die hier vorschweben, werden immer ein Traum bleiben. Doch auch ihm nachzustreben ist des Schweißes der Edlen wert. Die Menschheit wird in ihrem ganzen Umfang niemals völlig in künstlerischem Geschmack und Genießen leben, so wenig wie im ewigen Frieden. Aber was praktisch zunächst erreichbar und möglich ist, zumal für uns, das ist die Herstellung eines ästhetischen Barometerstandes der allgemeinen Volksbildung, bei dem der deutsche Künstler, wie heute

542. Tänzerin. Modelliert von Léonard. Sèvres-Porzellan.

543. Eisbär. Modelliert von C. C. Liisberg. Kopenhagener Porzellan.

schon der deutsche Musiker, getragen wird von der Anteilnahme einer größeren und verständnisvolleren Menge als bisher. Und dann — auch Athen und Florenz besaßen ein Volk von kunstfrohen Menschen. Warum soll es in der Zukunft nicht einer modernen Nation glücken, auf neuen Wegen sich diesen Vorbildern wenigstens zu nähern? Kein Morgen und kein Übermorgen kann solcher Sehnsucht Erfüllung bringen. Aber die Menschheit hat ja wohl noch einige Jahrtausende vor sich. Inzwischen tun wir unsere Pflicht und schreiten, unbekümmert um Enttäuschungen und Mißerfolge, weiter auf dem großen Wege, der uns tief und tiefer in das heilige Land führt. Ob wir gleich zu keinem Endziel gelangen: der Sieg ist nichts, der Kampf ist alles! Den feindlichen Gewalten mit der Kraft unseres Geistes die Macht abzuringen, daß wir unser Leben von den Erdenschlacken zu reinigen, den Sinn des Daseins zu deuten und die Herrlichkeit des Kosmos, in dem wir atmen, zu erkennen vermögen — das ist unser Jubel und unser Glück.

544. An die Schönheit. Radierung. Von Max Klinger.

545. Kartenspieler. Von P. Cézanne.

Fünfter Abschnitt:
Der Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Und wieder bog der Weg der Kunst, wie der des gesamten Lebens der Kulturvölker, zu neuen, unbekannten Zielen um. Das neunzehnte Jahrhundert war das Zeitalter der unbedingten Naturherrschaft gewesen. Ein machtvolles Gefühl für das Diesseitige und Irdische, für die Realität des Lebens und der Erscheinungen, für das mit den Sinnen Wahrnehmbare und mit der Vernunft Begriffene bestimmte Sein und Denken. Die Wissenschaft feierte Triumphe in der vertieften Erkenntnis und der alle früheren Kombinationen weit übertreffenden Ausnutzung der Naturkräfte. Die Weltanschauung und der Kulturbegriff, die in den Zeiten der Renaissance, besonders aber im siebzehnten Jahrhundert ihre Begründung erfahren hatten, erlebten ihre höchste Ausbildung. Die metaphysischen Forderungen schweigen mehr und mehr, die Außenwelt wird allein Erlebnis und Maßstab.

Dieser ganze weitverzweigte, doch in seinen Gliedern fest verknüpfte Komplex von Vorstellungen und Überzeugungen, Gedanken und Empfindungen fand in der Kunst des Naturalismus und Impressionismus bezeichnenden Ausdruck und Niederschlag. Der Geistesverfassung der Menschen dieser Epoche entsprach eine Kunst, die, von der Vielfältigkeit und dem verwirrenden Reichtum des modernen Lebens und der mit neuen, weiter geöffneten Augen betrachteten Natur geblendet und zugleich beglückt, im analytischen Erfassen der umgebenden Wirklichkeit ihre Lust und ihr Ziel sah. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen der materialistischen Weltanschauung, der experimentellen Wissenschaft, den sozialen Bewegungen, den sich überstürzenden technischen Neuerungen des abgelaufenen Jahrhunderts und der Entwicklung, die von den Tradi-

546. Stilleben. Von P. Cézanne.

tionen des bürgerlichen Rokoko her über Constable und die Fontainebleauer, über Delacroix, Daumier und Courbet, über Menzel und Leibl zu Manet und Monet, Liebermann und Rodin führte. Die Natur bleibt auch hier die große Lehrmeisterin, die einzige Wahrheit; mehr als das: sie wird die Herrin in der Kunst, der Künstler beugt sich vor ihrer Erscheinung. Ob der Naturalismus der Wirklichkeit mehr objektiv, der Impressionismus mehr subjektiv gegenübertritt, ja auf diesen Subjektivismus den Schwerpunkt seines ganzen Programms verlegt, bleibt sich im Grunde gleich. Es sind nur verschiedene Varianten desselben Lehrsatzes, der darauf hinausläuft, daß das jeweilig abgegrenzte Stück Umwelt in seiner Wesenheit erfaßt und gespiegelt werde. Nicht in einer öden Reproduktion seiner Einzelheiten und Zufälligkeiten, sondern in einer wählenden und verdichtenden Zusammendrängung seiner entscheidenden Züge. Aber wohl gemerkt: der entscheidenden Züge seiner äußeren Erscheinung. Was erstrebt wird, ist nichts weniger als ein Abklatsch der Wirklichkeit, vielmehr ein persönliches Neuschaffen, ein Prozeß der Empfängnis und Zeugung. Doch Grundlage aller Voraussetzung, Zielsetzung und schöpferischen Arbeit ist die Hingabe an das Seiende, das außerhalb des Künstlers selbst liegt.

Nichts wäre falscher, als aus dieser Haltung der Kunst, namentlich der Malerei, die im neunzehnten Jahrhundert die unbestrittene Führerrolle innehatte, nun zu folgern, daß die tiefsten seelischen und geistigen Bedürfnisse dabei unter allen Umständen zu kurz kommen müßten. Von den jüngsten Gegnern des Impressionismus ist diese Behauptung mit Leidenschaft ausgesprochen worden, aber sie ist nur der Lehrsatz einer Einseitigkeit in der Kunstvorstellung, die eine andere Einseitigkeit abgelöst hat. Die außerordentliche Selbsttäuschung jeder Kunstanschauung, daß sie und nur sie im Besitze des Steins der Weisen sei, daß nur durch ihre Methode der Endzweck der Kunst erreicht werden könnte, verführt jedesmal zu den größten Ungerechtigkeiten.

Man wirft der „naturnahen“ Kunst Mangel an Phantasie, sklavische Dienstfertigkeit vor der Wirklichkeit, Geistes- und Gefühlsarmut, Stumpfheit gegen die tiefsten Forderungen menschlichen Innenlebens vor. Sie hafte am Äußeren, am Schein und an der Haut der Dinge, am Physikalischen und Optischen, als eine ausgesprochene Oberflächenkunst. Nun, es ist keine Frage, daß solche Gefahren bestehen. Man kann sagen: bei jeder klarumrissenen Kunstmethode bestehen Gefahren, und bei der, die ihr Heil in innigster Anlehnung an die Natur sucht, liegt gewiß die Gefahr eines hemmungslosen Naturdienstes vor, bei der der Maler zu einem „Augentier“ wird, zu einem Wesen, das nur aus Netzhaut gebildet ist, das darauf angewiesen bleibt, Eindrücke von außen zu empfangen, die gleichsam nicht weiter als bis zur Netzhaut bei ihm eindringen, um von dieser Spiegelung das Gesetz der künstlerischen Neuschöpfung zu empfangen.

Ohne Zweifel, dergleichen ist vorgekommen, von den Schülern Raffaels und den holländischen Kleinmeistern bis zu den Impressionisten minderen Grades. Wer wollte es leugnen! Aber was ist damit bewiesen? Nichts anderes, als daß die geringeren Kräfte, die sich einer Kunstanschauung verschreiben, nicht nur die Mitläufer, sondern oft auch bereits die Persönlichkeiten der zweiten Reihe, leicht geneigt sind, über der Methode ihren Geist, über den technischen Hilfsmitteln ihren Zweck zu vergessen, im Erlernbaren steckenzubleiben und nicht bis zum Unlernbaren vorzudringen.

547. Stadtbild. Von P. Cézanne.

Aber mit den wahrhaft schöpferischen Geistern der Epoche hat dies alles nichts zu tun. Auf sie allein kommt es an, und ihr Wirken straft die Auffassung Lügen, daß die Kunst der Naturnähe stets der sklavischen Beschränkung ausgeliefert sei. Was diese Meister hervorgebracht haben, nahm letzten Endes Umwelt und Wirklichkeit lediglich als ein großes Paradigma, um das Geheimnis ihres künstlerischen Wesens zu offenbaren. Die Kundgebung ihrer Innenwelt, die formbildend nach außen drängte, erfolgte nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Alles ging durch das Medium der Natur. Die Phantasie übte sich am farbigen Abglanz der Dinge, Gefühl und Empfindung, Sinnliches und Geistiges drückte sich in der individuellen Art aus, wie das Temperament der Künstler auf die wahrnehmbaren Phänomene der Außenwelt, auf Luft und Licht und Farben, auf Formen und Bewegungen reagierte. Die Natur ward ein faßliches, dem allgemeinen Verständnis offenes Gleichnis für Unausdrückbares, und in diesem Verfahren der realen Spiegelung lag ein Motiv letzter künstlerischer Wirkung: das Motiv des deutenden Spiels. Der Reiz des Symbolhaften trat in seine Rechte, wenn das Symbol auch dem Bezirk des Naheliegenden und Alltäglichen entnommen wurde. Den Künstlern selbst brauchte dieser Zusammenhang durchaus nicht immer klar zu sein. Sie mochten ruhig im andächtigen Natur- und Wirklichkeitsdienst sich zu erschöpfen glauben. Was ihrer Werke tiefsten Gehalt bedeutet, wird immer den Weg des Unbewußten gewandelt sein. Courbet stellte ganz schwer und massiv, fast mit brutaler Protzigkeit, ein unverfälschtes materialistisches Glaubensbekenntnis auf und verhöhnte jeden, der sich nicht darauf einschwören wollte. Aber auch dieser Orthodoxe des Naturalismus konnte nicht verhindern, daß seine Schöpfungen eine machtvolle, mit glühenden Augen erschaute Welt in ihren Grundfesten anpackten und emporrissen, daß sie die leidenschaftlichen Erregungen ihres heißblütigen Erzeugers in gewaltigen Abbildern zurückwarfen. Man hat, um die dumpfe Diesseitigkeit der impressionistischen Kunstepoche zu beweisen, auf die wissenschaftliche Ausbildung ihrer malerischen Technik hingedeutet, auf die analytische Methode der Monet-Schule, auf den optischen Doktrinarismus der Neoimpressionisten, der die prismatische Zerlegung der natürlichen Mischungen in reine Farben mit gelehrter Gründlichkeit durchführte. Aber hier hebt sich der gewollte Beweis selbst auf. Denn gerade der Neoimpressionismus geht über das optisch-

548. Akte in Landschaft. Von P. Cézanne.

sinnliche Spiel, das er scheinbar als Selbstzweck treibt, weit hinaus. Die rechnenden Mosaikgebilde werden auf geheimnisvolle Weise zu gesteigerten Abbildern der äußeren Welt. Die unzähligen Tupfen, Vierecke und Kreise wachsen zusammen zu einer Schicht von hellsten Lichtern, farbig belebten Schatten, zitternden Lufttönen, die sich wie ein aus der letzten Essenz der Wirklichkeit gewobener Schleier über die Dinge legt — wie ein Schleier, der tatsächlich auf experimentelle Art geknüpft wurde, und der nun, trotzdem, auf jenen rätselhaften Wegen, auf denen künstlerische Wirkungen gewonnen werden, zu einer der Wahrheit schon wieder entrückten oder überlegenen, fast mystischen Bedeutung gelangt. Man fühlt vor den Bildern Seurats, Signacs, van Rysselberghes den Zauber dieser Wandlung. Sie gingen von einem fanatischen Doktrinarismus der naturforschenden Malerei aus, die ihre Objekte gleichsam unter das Spektroskop nahm, und endeten unversehens in einer absoluten Freiheit schöpferischer Neugestaltung. Das geschah durchaus nicht nach vorher festgelegtem Plan, vielmehr beinahe entgegen der ursprünglichen Absicht. An einem Musterbeispiel ward hier zweierlei erwiesen: einmal, wie künstlerische Taten sich im letzten Grunde unbewußt vollziehen, ja daß in gewissem Sinne die Unbewußtheit zu ihren Grundbedingungen gehört; und ferner, wie wunderbar die Natur als Mittlerin zwischen Erlebnis und formender Offenbarung zu walten vermag.

Diese Mittlerstellung der Natur aber findet im Wesen der bildenden Kunst wie des Menschen ihre tiefe Begründung. Die bildende Kunst ist Steigerung, Läuterung und Befreiung unseres sinnlichen Lebens. Doch jede Übung unserer Sinnenkräfte ist irgendwie an unsere Wahrnehmungen in der Außenwelt gebunden. Das ganze Wissen unseres Auges von der Existenz der Farbe beruht auf seinen Erfahrungen aus der Wirklichkeit. Das ganze Wissen unseres Tastsinns von der Existenz der körperlichen Form beruht auf einer Abstraktion vorhandener Erscheinungstatsachen. Ohne den Zusammenhang mit diesen sichtbaren und greifbaren Weltdingen ist die Betätigung von Malerei und Plastik nicht denkbar. Von vornherein bot sich hierbei der gegebene Weg, in der selbständigen Nachbildung des Gesehenen und im eigentlichen Wortsinn „Begriffenen" das, was in des Künstlers Seele und Phantasie nach Kundgebung verlangte, mittelbar auszudrücken. Innigkeit und Leidenschaft, Naturhingabe und kosmisches Weltgefühl, Erregtheit und Versunkenheit, Sehnsucht und Verzweiflung gossen sich in diese Mitteilungen.

Kunst ist immer indirekter Ausdruck, ihr höchster Inhalt besteht immer jenseits dessen, was sie als zunächst einprägsam darbietet. Dies Einprägsame ist die Sprache für Dinge, die sich direkt überhaupt nicht aussprechen lassen, die, um sich verständlich zu machen, diesen Umweg brauchen, der nahe genug ist, um nichts verlorengehen zu lassen, und zugleich weit genug, um den Zauber vielfältiger Spiegelungen, Vergleiche, Abwägungen mitzunehmen.

549. Selbstbildnis. Von P. Cézanne.

Die großen Meister, die aus der impressionistischen Kunst herausführten, hielten sich an diese Methode: der Franzose Cézanne, der Holländer van Gogh, der Norweger Edvard Munch. Ihr Schaffen ist von grundverschiedenen Ausgangs- und Zielpunkten bestimmt, die von den Persönlichkeiten bedingt wurden, aber es ist dennoch zusammengehalten durch eine große Gemeinsamkeit. Sie liegt in der Übersättigung mit den Gewohnheiten und Ergebnissen des Impressionismus. Die Schule Manets und Monets hatte ungeheuere Eroberungen gemacht. Nach erbitterten Kämpfen hatte sie sich nicht nur durchgesetzt, sondern zur unbestrittenen Herrschaft in Frankreich, dann zur Weltherrschaft emporgeschwungen. Es gab keine Widerstände mehr. Alles lag ihr zu Füßen. Aber dieser unbegrenzte Erfolg war zugleich der Anfang ihres Niedergangs. Die Verbreitung brachte ganz von selbst eine Verbreiterung und Verflachung mit sich. Was früher die Persönlichkeiten der Führer in glühendem Kampf mit sich selbst und der Welt hervorgebracht hatten, ward jetzt von einer nach Tausenden zählenden Schar in allen Ländern nachgesprochen. Berufene und Unberufene drängten sich zusammen und nährten sich mühelos von den reifen Früchten der Anstrengungen ihrer Vorgänger. Die Methode von Battignolles, unter unsäglichen Mühen errungen, ward zum Schema, dessen sich jeder nach Belieben bediente. Und aus der andachtvollen Naturhingabe erwuchs nun in der Tat die Gefahr eines Versinkens in unbeseelte Wirklichkeitsnachbildung. Aber auch ohne diese Gefahr war der Umschlag zu erwarten aus dem Gesetz, daß sich gegen jede künstlerische Anschauung zur gegebenen Zeit eine Reaktion geltend macht. Die künstlerische Entwicklung drängt stets nach Neuem, und es ist eine alte Erfahrung, daß dies Neue oft nicht in einer organischen Fortbildung des Gewesenen, sondern durch einen kühnen Sprung ins Entgegengesetzte gesucht wird. Mancher glaubt in solcher Lust am Neuen lediglich Zeichen der Unstete und Unruhe, Ergebnis oberflächlicher Lust am Sensationellen zu sehen, als wollten unbekannte und junge Kräfte ohne inneren Zwang durch das äußerliche Mittel vordem noch nicht dagewesener Methoden und Experimente die Aufmerksamkeit auf sich zwingen. Die aufgestörte Gewohnheit ärgert sich und glaubt die Störung durch zornige Verneinung und schnelle Verdächtigung abschütteln zu können. Aber sie vergißt, daß das Neue auch da sein Recht vertritt, wo es sich wirklich laut, absichtlich und zweckbewußt vordrängt. Denn es bleibt immer die nachdenkliche Frage übrig, warum es gerade jetzt und gerade in diesen Formen an die Türe pocht.

550. Flachlandschaft. Von Vincent van Gogh.

Die drei Meister, die eben genannt wurden, kommen hierbei nicht in Betracht. Sie sind selbst aus dem Impressionismus hervorgegangen, dessen Führer ihre Altersgenossen, zum Teil ihre Freunde waren; sie haben den ganzen Kreis seines Gebietes durchmessen, und sich eben dadurch das Recht erworben, ihn zu überwinden. Sie haben dabei völlig neue Gesetzmäßigkeiten aufgestellt und der Kunst auf Jahrzehnte hinaus verheißungsvolle Zukunftswege gewiesen. Aber sie haben ihre Herkunft nie verleugnet und stehen vor uns als die großartigsten Beispiele logischer Fortentwicklung, die Vorhandenes unablässig neu durchdenkt und ungeahnten Möglichkeiten zuführt. Das Fremde, vorher Unbekannte, das ihre Zauberkraft aus dem Boden stampfte, trat nicht als kühner Angriff gegen das Vertraute auf, sondern im Bündnis mit diesem. Sie nahmen gleichsam den Impressionismus an der Hand und führten ihn, mitsamt seiner charakteristischen Farbenanschauung, seinem aufgestapelten Besitz an Wissen von Licht und Bewegung, seiner Freude an sachlich-dinglicher Naturwiedergabe in ein Neuland hinein. Hier tauchte ein Prinzip aus vorimpressionistischer Zeit, das man schon für überwunden gehalten hatte, in völlig veränderter Form wieder auf: das Prinzip des großen Zusammenfassens. Der Impressionismus hatte sich in die Geheimnisse der Wirklichkeit und des Sichtbaren eingebohrt, er war jedem Teilchen nachgegangen, um seine formale Eigenheit zu erforschen. Er war analytisch und hatte seine jubelnde Freude an dieser Zerlegung. Jetzt trat — und damit war ein Schritt von unermeßlicher Wichtigkeit getan — an Stelle der Analyse die neue Sehnsucht nach Synthese. Dahin hatte auch die akademische Kunst gezielt, die sich an Renaissance und Klassizismus anschloß. Aber nun nahm der Begriff eine Bedeutung an, die niemand voraussehen konnte.

Als das zwanzigste Jahrhundert heraufdämmerte, fand es eine veränderte Geistesverfassung der Menschen vor. Seine Bürger sahen in dem überrumpelnden Reichtum der modernen Zivilisation, der die Bedingungen des Lebens bestimmte, in der unerhörten Fülle der technischen Errungenschaften und wissenschaftlichen Erkenntnisse nicht mehr, wie ihre Eltern, eine Riesenreihe von Einzelheiten, sondern eine große Summe. Sie ordneten die zahllosen Erscheinungen der Wirklichkeit und des Lebens wieder der Einheit einer Gesamtanschauung unter. Die Sinne und Empfindungen der Menschen wandten sich aufs neue der erlösenden Kraft eines großen Begreifens und Ahnens zu. Das metaphysische Bedürfnis, das vergessen war oder unter der Hülle geschlummert hatte, erwachte. Etwas wie eine neue Religiosität kündigte sich an, ein tiefbegriffenes, dem Konfessionellen weltenfernes Gottsuchen, das nach den letzten Gründen und Zielen von Welt und Leben fragte und die Existenz des Einzelnen wie der menschlichen Gesamtheit neu zu begründen trachtete. Es wurde die treibende Kraft in allen Bemühungen, die spekulativ oder praktisch regelnd unser Dasein zu erkennen, zu bessern, zu läutern unternehmen, bis in den Kern der verworrenen, von grauen Schleiern trübe verhängten Ideenkämpfe, die nach der Völkerdämmerung des Krieges in langhin rollenden Staatengewittern den Aufbau der menschlichen Gesellschaft und das Leben ihrer Glieder reformieren möchten.

551. Kopf eines alten Mannes. Von Edv. Munch. Holzschnitt. (Photographie Fritz Gurlitt, Berlin.)

Dies alles wird uns erst heute völlig klar, da wir bereits zwei Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts hinter uns haben. Die Kunst aber erfüllte auch hier ihren Prophetenberuf. Mit Staunen verfolgen wir jetzt die Entwicklung zurück, die hellseherisch, aus der Intuition, kommende Wandlungen verstand und spiegelte, ehe sie ins Bewußtsein der Menschheit übergegangen waren. Nachdem die Kunst sich zuerst von der robusten Tatsächlichkeit der modernen Welt in die Romantik geflüchtet, dann, in der zweiten Periode der Auseinandersetzung mit ihr, in die Fülle des neuen Lebens konstatierend, forschend untergetaucht war, kam nun die dritte Epoche. Über das Getöse der flutenden Ströme des äußeren Lebens hatte der Geist sich beruhigt. Es verwirrte ihn nicht mehr. Es nahm ihn in Anspruch, aber nicht mehr phänomenologisch, sondern nach anderer Richtung. Er begann den verborgenen Urgesetzen nachzuspüren, die es lenken, seinen rätselvollen Triebkräften, die aus dem Reiche der Mütter stammen.

Die drei Meister nahmen diesen ganzen Komplex von Erkenntnissen und Wünschen frühzeitig voraus. **Paul Cézanne** (1839—1906) wuchs unmittelbar aus der Begriffswelt des Impressionismus zu ihm heran. Der innere Reichtum seiner Farben, die Ausgeglichenheit in den Beziehungen der Werte untereinander, die fließenden Lichtströme, die seine Bilder erfüllen, wären nicht denkbar ohne die Schulung durch den Manet-Kreis. Aber Cézanne baute sich seine Methode ganz neu auf. Er setzte breite Farbflächen in starker Eigenwirkung aneinander, so daß man auch bei ihm von einer Mosaiktechnik gesprochen hat, nur daß sie sich nicht in Kommata, Tupfen und Vierecke verliert, sondern breitere, ausdrucksvollere Elemente zusammenfügt. Das

552. Dorfstraße. Von Edv. Munch.

gibt dem Gemälde sofort eine andere Haltung. Das erste, was von Cézanne in Deutschland bekannt wurde, waren seine Stilleben, Haufen von Äpfeln oder Orangen, die hell beleuchtet auf einem weißen Tuch oder einer braunen Tischplatte liegen (Abb. 546). Der Unterschied von allen ähnlichen Darstellungen der Franzosen sprang in die Augen. Hier sprach ein Maler, der der Natur mit ganz anderer Selbständigkeit gegenübertrat. Die malerische Phantasie, die durch ein einfaches Vorbild angeregt war, suchte weit unmittelbarer zu wirken, suchte in großen subjektiven Reduzierungen künstlerische Spiegelungen des Wirklichen zu geben, die zugleich etwas vom Amt des Sym-

553. Geburt Christi. Von P. Gauguin.

554. Bildnis. Von F. Hodler.

bols annahmen, aber wohl gemerkt: eines Symbols, das sich nicht gegenständlich, sondern rein formal aussprach. Allmählich lernte man weitere Werke Cézannes kennen, Landschaften, Blicke über Stadt- und Waldreviere, Figurengruppen (Abb. 547). Und immer stärker offenbarte sich der geheime Sinn dieser zuerst in fremder Größe auftauchenden Kompositionen. Alle bildeten eine machtvolle Einheit, aber auch jedes einzelne drückte diesen großen Zusammenhang noch einmal aus, war eine Einheit für sich — in anderem Sinne als die impressionistischen Bilder. Was man sah, war im engen Anschluß an ein Stück Wirklichkeit entstanden, aber es ging über das Zufällige des Einzelausschnitts weit hinaus, summierte seine charakteristischen Züge, wählte aus ihnen das Entscheidende heraus und fügte es zu einer wunderbaren Harmonie neu zusammen. Es war die Harmonie des Kosmos selbst, die sich hier spiegelte, vielmehr in künstlerischer Neuschöpfung kundgab. Eine Weltanschauung, deren Grundlage der Sinn für die Totalität alles Sichtbaren, ja des Sichtbaren und Unsichtbaren bildet, sprach sich gebieterisch, ergreifend aus. Der Impressionismus hatte seine Ausschnitte gleichsam als Teile eines allumfassenden Naturpanoramas hingesetzt, die von malerischer Weisheit ausgehoben und abgegrenzt waren, aber den Zusammenhang mit den nicht dargestellten Nachbarteilen immer noch mitfühlen ließen. Bei Cézanne ist davon keine Rede mehr. Der Ausschnitt lebt ganz und gar für sich, er braucht keine Ergänzung, denn er ist selbst ein Zentrum geworden, in dem sich Wesenszüge des Weltganzen wie auf einen magischen Spruch treffen und binden. Eine freie Komposition, von keiner Lehre früherer Zeiten eingegeben, kettet das Widerstrebende. Es geht wie das Rauschen einer geheimnisvollen Macht durch diese Landschaften, die mit einer unbeschreiblichen, phrasenlosen Würde in der Majestät ihrer Schönheit ruhen. Äußerlich erkennbarer noch drückt sich der künstlerische Wille in Cézannes Figurenbildern aus, diesen Gruppen nackter Gestalten, die nicht mehr die Relation menschlicher Körper zu Luft- und Lichttönen zum Thema haben, sondern nur an anderem Beispiel die große Ordnung der Welt in klingenden Hymnen dartun (Abb. 548). Das Gegenständliche ist hier durchaus nicht gleichgültig. Es spielt sogar eine entscheidende Rolle. Aber die Wirklichkeit wird nicht auf ihre tatsächliche Erscheinung und auf den Reiz untersucht, den diese auf die Sinne übt, sondern so tief angeschaut, daß auch der Geist, der sie schuf, in das Bild überströmt. Cézannes Bildnisse, vor allem seine Selbstporträts, drücken das Siegel unter diese machtvolle Lebensarbeit (Abb. 549).

555. Holzfäller. Von Ferdinand Hodler.

Hier ist der Bruch mit dem Impressionismus schlagend deutlich. Der Kopf ist nicht mehr ein malerisches Objekt, als solches jedem anderen Objekt im Werte gleich, er ist die Verkündung einer Seele, die im Körper ihr Gleichnis fand. Mit Manets und Monets Mitteln wird Rembrandts Schatten beschworen.

Zugleich wandelt sich der malerische Vortrag. Die Farben werden flächiger angesetzt, dabei oft nur in breiten alla prima-Strichen, die wie von ungefähr entstanden scheinen, in Wahrheit aber Ergebnis tiefer Erwägung sind. Und sie werden zusammengefaßt durch ein Ausdrucksmittel, das der Impressionismus überhaupt nicht mehr kannte: durch starke, festgefügte Umrisse. Das zeichnerische Element des Konturs tritt wieder auf, natürlich farbig eingeführt, aber doch als formbildend empfunden. Auch das geht logisch aus Cézannes Grundanschauung hervor, die das einzelne, den toten Gegenstand, den Landschaftsteil, den menschlichen Körper, als abgeschlossene Organismen der höheren Einheit unterordnet. Cézannes Welt ist Form, aber Form ist Grenze und braucht den begrenzenden Kontur. Der Bildteil ist ein Mikrokosmos, der das Wesen des Ganzen in sich trägt. Also muß auch er Form sein — das ist der Punkt in des Meisters System, auf den sich später die Kubisten beriefen.

Auch Vincent van Gogh (1853—1890) suchte die Form, um zur Synthese zu gelangen, und brauchte dazu den Umriß. Doch ein ganz anderes Temperament wollte hier den Sinn der Welt deuten. Bei Cézanne fließt alles aus der kristallenen Klarheit eines Schauens, das die ruhende Harmonie der Schöpfung beglückt erkennt. Bei van Gogh ist nicht diese

556. Der Tag. Von Ferdinand Hodler.

557. Schlacht bei Näfels. Von Ferdinand Hodler.

immanente Harmonie des Seienden, sondern die Sehnsucht zu ihr die Grundformel des künstlerischen Erlebens — die heiße, drängende und schmerzliche Sehnsucht, die in Menschen und Dingen und in der Natur selbst brennt. Der Aufruhr einer im Innersten bewegten, von heiliger Unruhe erfüllten Seele, die an der Welt und am Leben leidet, strömt in malerischen Gebilden aus, hofft sich zu beschwichtigen, indem er sich mitteilt. Die Wirklichkeit wandelt sich in eine Fülle von Gesichten eines glühenden Menschen, für den jede Landschaft, jeder Baum, jeder Acker, jede Figur, jeder Kopf ein beunruhigendes Geheimnis birgt. Ein Flammenmeer lodernder, züngelnder Pinselstriche erregt in van Goghs Gemälden. Wie im Zorn, in der Ekstase hingehauen sehen diese Abbilder der Natur aus, von einem Künstler gepackt und festgehalten, der in leidenschaftlicher Wildheit die Erscheinungen ringsum in sich eingesogen und ebenso wiedergegeben hat. Ein Geflimmer gelber, blauer, roter Töne; starke Helligkeiten, neben denen auch die Schatten noch an Licht und Farbe trächtig sind; und dazwischen, bestimmend, beherrschend, das bunte Gewimmel unerbittlich zusammenhaltend, die starken Linien einer freien Zeichnung, die von einem mächtigen Willen geleitet ist. Das tausendfältige Spiel der Reflexe gebändigt von der Energie fester Umrisse, die das Zerfließende wieder zu kompakten Einzelgebilden zurückzwingt (Abb. 550).

558. Damenbildnis. Von Henri Matisse.

Die Bauernfiguren, die unter den ersten Malereien van Goghs auftauchten, wollten an

den feierlichen Ernst Millets erinnern, doch die Art des Meisters von Barbizon erschien hier von allen braunen Dunkelheiten, von aller öligen Schwere befreit. Ihre epische Ruhe war einer nervösen, fiebernden Unstete gewichen. Um so intensiver fühlte man den innigen Kontakt mit der Natur, mit der duftenden Scholle, mit dem Wehen des Windes, mit dem Leuchten des Sonnenglanzes, und das unheimliche Verständnis des Künstlers für das Wesen der Menschen, die er schilderte. Aus einem jahrelangen Schwanken zwischen ethischen und ästhetischen Interessen war der holländische Predigerssohn, der nacheinander Kunsthändler, Lehrer, Buchhändler und Geistlicher gewesen war, im belgischen Borinage, wo er schließlich als freier Christ ohne Dogma, als Theologe ohne Wissenschaft den Bergwerksarbeitern das Evangelium kündete, zum Künstler geworden. Wie Meunier unter den ungeheuren Eindrücken dieser selben Arbeiterwelt vom Maler zum Bildhauer wurde, da er nach einem befreienden Ausdruck für die Empfindungen suchte, die ihn überwältigten, so ward der junge Prediger van Gogh dort zum Maler. Der Siebenundzwanzigjährige beschloß (1880) noch einmal den Beruf zu wechseln. Und in den zehn Jahren, die ihm übrig blieben, brachte er die gewaltige Masse seiner Bilder hervor, zuerst im Haag, dann auf dem Brabanter Lande, dann, zu flüchtigem Besuch, auf der Antwerpener Akademie, seit 1886 in Frankreich. Hier trat er zuerst dem Impressionismus nahe, der damals gerade seine klassische Zeit erlebte. Namentlich an Pissarros Art schloß van Gogh sich an, von dessen feinfühliger Tupftechnik er dann zu Seurat überging. Den dogmatischen Pointillismus gab er freilich nach wenigen Versuchen wieder auf, weil diese starre Konstruktion seinem Wesen entgegen sein mußte. Aber die Fortschritte der Neoimpressionisten in der Lichtmalerei, ihre Liebe zu den unvermischten Farben der Palette hat

559. Der Turm. Von Robert Delaunay.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" Berlin.)

er sich für die Dauer zu nutze gemacht und die reine Leuchtkraft seiner Bilder dadurch gesteigert. Und zu diesen technischen Anregungen kam nun die starke Wirkung, die der Geist von Millets Künstlertum auf ihn ausübte.

Rasch sprang van Gogh über die Vorbilder hinaus. Es beginnt ein dramatisches Ringen mit den Erscheinungen, das keiner von den andern kannte. Aus Millet löste er gleichsam das heraus, was dieser Daumier verdankte, dem ersten, der es unternommen hatte, Gestalten des modernen Alltags aus ihrer Umwelt in eine höhere Deutung zu heben. Immer breiter, mächtiger werden die Striche. Man glaubt es, wenn man hört, daß er die Farbe manchmal unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand laufen ließ, ohne die Vermittlung des Pinsels, die ihm zu lange dauerte. Immer rasender, verzehrender wird sein Vortrag, der sich einer Sprache malerischer Naturlaute bedient. Nun entstehen diese seltsamen Ebenen, die sich zu bewegen, in den Hintergrund zu fliehen scheinen, diese schreckhaften Büsche und Bäume, deren Zweige sich zum Himmel emporsträuben, diese Häuser, die von innerem Leben zittern. Das alles gewinnt eine Weite und Fülle, die niemand neben ihm erreichte. Und es entstehen die Porträts, die in lapidarer Technik die tiefsten Geheimnisse menschlicher Persönlichkeiten beschwören. Im Sinne des Üblichen sind sie primitiv, man könnte sagen: kunstlos, und doch sind sie von der höchsten Weisheit des Genies gesegnet. Mit hellseherischer Aufrichtigkeit wird hier individuelles Leben aus der Wurzel gehoben und monumental fixiert. Ergriffen liest man aus dem eckigen Kopf der Selbstbildnisse den tragischen Lebenskampf van Goghs.

560. Pierrot. Von Pablo Picasso.

Was er durchzufechten hatte, war nicht nur ein Ringen mit der Natur. Auch ein Ringen mit dem eigenen Können, mit der Sehnsucht, zu den letzten Zielen seiner Konzeptionen zu gelangen. Der Widerstand seiner schwächlichen Gesundheit schwand, sein Geist erkrankte. Mit finsterer Energie riß er sich zusammen, zwang sich weiter zu rastloser Arbeit, und seine glühende Phantasie gebar nur leichter noch Werk auf Werk. „Je kränker ich werde, desto mehr Künstler werde ich," schrieb er einmal. Und vielleicht liegt eine tiefe, unheimliche Wahrheit in dem Gefühl, daß der Geist, von dem die Hemmungen der klaren Vernünftigkeit mehr und mehr abfallen, um so freier zum souveränen Schaffen emporsteigt. In Arles, wo van Gogh mit Gauguin zusammenarbeitete, verlor er das Gleichgewicht. Er rettete sich zu dem gütigen Dr. Gachet in Auvers-sur-Oise, der selbst Arzt und Maler in einer Person war. Auch hier hat van Gogh immer noch eifrig gemalt, ja, der Friede, der um ihn ward, ließ sein Wirken in Bildern von reinerer Harmonie ausklingen, als sie ihm vorher beschieden war. Doch er war nicht mehr Herr über sich selber. Eine Kugel ins Herz brachte das Ende.

561. Radierung. Von Pablo Picasso.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin.)

Neben dem Franzosen Cézanne, der von der romanischen Sehnsucht nach ordnendem Aufbau erfüllt ist, und dem Holländer van Gogh, dessen germanische Innerlichkeit auch im südlichen Landstrich ihre leidenschaftliche Mystik nicht verlor, steht der Skandinave Edvard Munch (geb. 1865). Auch er geht von der Pariser Schule aus. Seine Frühzeit kennt Bilder, die ganz der impressionistischen Lehre folgen, ja mitunter deren Freude an der momentanen Bewegung bis zum Letzten ausbilden. Aber das geht schnell vorüber, und übrig bleibt nur eine kühne und freie Leichtigkeit in der Behandlung der technischen Hilfsmittel. Der Nordländer suchte bald ganz anderes als die Ergründung der sinnlich-malerischen Erscheinungswerte. Er suchte in immer kühneren Abkürzungen auf unmittelbarem Wege zum Wesenhaften der belebten Natur vorzudringen, ihre von allen äußeren Hüllen befreite Seele zu fassen. In seinen Bildern ist etwas von der kühlen Größe der nordischen Landschaft, deren stumme Weite mit verschwiegenem Reichtum gefüllt zu sein scheint, von der unheimlichen Offenheit nordischer Nächte, die mehr Geheimnisse birgt als das schwärzeste Dunkel. Diese Wirklichkeit hat Munchs Kunst hervorgebracht und liefert ihr zugleich die Ausdruckselemente. Die Wahrheit der äußeren Welt ist niemals vergessen. Munch hat einen scharfen Blick für ihre entscheidenden Züge. Namentlich seine Porträts haben das bewiesen. Aber sofort wird der Besitz des Naturbildes an Farben und Linien aufs sparsamste reduziert. Wie etwa die primitive Vorstellung einem toten oder schlafenden Menschen seinen Geist entsteigen läßt, der alle wesentlichen äußeren Merkmale des Körpers unverkennbar an sich trägt, ihn aber der Schwere entkleidet und zu einem Luftgebilde verfeinert, so entsteigt hier dem Wirklichkeitsausschnitt ein vergeistigtes Spiegelbild, das neben ihm seine eigene Existenz antritt. Visionen von Landschaften, Gruppen, einzelnen Personen tauchen auf (Abb. 552). Mit hellseherischer Kraft ist das Urbild der Erscheinungen, das hinter oder unter ihrer realen Tatsächlichkeit ruht, erkannt und hervorgelockt; spukhaft, mit aufgerissenen großen Augen sieht es uns an. Und indem es, äußerlich gerechnet, weniger darbietet als die Natur, sagt es mehr als sie. Auch hier nimmt das Bild den Charakter des Symbols an, aber der symbolische Gehalt spielt eine ganz andere Rolle als bei Cézanne. Er bestimmt die eigentümliche Wirkung des ganzen Kunstwerks und beeinflußt die Haltung einzelner seiner Teile. Munch wagt dabei sehr viel. Er scheut sich nicht, an die Grenzen des Malerischen, ja an die Grenzen der künstlerischen Form zu stoßen, weil sie allein ihm nicht genügt, um auszusprechen, was nach Mitteilung drängt. Mit vollem Bewußtsein wird etwa einem Hause, das sich zwischen den dunklen Massen zusammengeballter Baumkronen in den Boden duckt, das Antlitz eines verzauberten Wesens verliehen, wird die Öde eines kahlen Zimmers als Verstärkung einer trüben oder verzweifelten Stimmung zu Hilfe genommen, wird die endlose Meeresfläche, die sich vor einer einsamen Menschengestalt ausbreitet, als ein Sinnbild der Hoffnungslosigkeit charakterisiert. Aber alle diese Beziehungen scheinen nicht von außen

her in das Bild hineingetragen, nicht als Plan für sich entwickelt, sondern organisch mit und aus der Bildidee herangereift. Der symbolistische Nebenklang ist nicht als Effekt für sich eingefügt, er ist aus dem tiefsten natürlichen Bedürfnis des Künstlers selbst geboren und ein untrennbarer Teil seines Werkes. Zeichnung, Malerei und deutungsvoller Gehalt sind zu einer runden Einheit verknüpft. Man hat niemals das Gefühl, literarische Elemente in ein künstlerisches Gebilde hineingestopft zu sehen, weil der Anblick dieser Einheit zwingende Überzeugungskraft besitzt.

562. Kontrast der Formen. Von Fernand Léger.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm"-Berlin. Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.)

Die Harmonie Cézannes ist hier so fern wie bei van Gogh. Aber bei van Gogh ist ein schmerzliches Ringen um sie, bei Munch ein stummes Wissen: sie blüht uns nicht. In dieser neugeschaffenen Natur ist etwas wie Angst vor unbekannten, drohenden Gewalten, denen wir nicht entrinnen können. Die traurigen Rätsel, die die Beziehungen von Menschen zu Menschen, vom Menschen zur Welt, vom Menschen zur Natur umschweben und nie zu Lösung und Ausgleich führen wollen, blicken uns an. Wir sind einsam und werden es ewig sein, sagen Munchs Bilder. Sie sagen es nicht mit roher oder platter unmittelbarer Deutlichkeit, sondern in der deutenden Mittelbarkeit künstlerischer Sprache. Ihre Farben sagen es, die keiner schrillen und grausamen Härte kühler Zusammensetzungen ausweichen. Es ist kein Zufall, daß das Gelb eine so große Rolle auf Munchs Palette spielt, daneben ein kühles Braun, ein Grün, ein überklares Blau. Selbst das Rot nimmt kühle Töne an. Die Radierungen und Holzschnitte (Abb. 551) wissen diese Wirkungen mit höchster Kunst ins Schwarz-Weiß zu übertragen. Sie zeichnen keine Gespenster wie Goya oder Klinger, und doch sind die Landschaften und Zimmer mit Gespenstern gefüllt, die Menschen von Gespenstern umgeben. Das Unsichtbare und Unausgesprochene in diesen Blättern ist ihr Hauptinhalt. Die Harmonie ist fern, aber — eben darum ist sie dennoch lebendig! Sie schwebt wie ein Traum von unerreichbaren Schönheiten um Munchs Werk. Je weiter sie uns entrückt ist, um so heftiger begehrt unsere Sehnsucht sie. Munch ist der Versuchung nicht erlegen, doch auch selbst zu ihr vorzudringen. Seine dekorativen Kompositionen, vor allem seine Wandbilder für die Universität in Christiania, legen dafür Zeugnis ab — Arbeiten, die fast außerhalb seines Kreises zu stehen scheinen. Er ist auch hier zu Lösungen von großer Haltung gelangt, aber die

563. Liegende Frau in der Berglandschaft. Von Albert Weisgerber.

kühle Klarheit war im Grunde doch nie seine Sache. Die verhaltene Dramatik seines künstlerischen Erlebens, die metaphysische Glut seines Empfindens weisen ihn auf andere Ausdrucksformen.

Das dekorative Element aber gelangte im Bezirk der jüngeren Kunst alsbald zu hohen, langentbehrten Ehren. Das Streben zur Synthese, die wachsende Bedeutung von Umriß und Farbfläche (im Gegensatz zum früher herrschenden Farbfleck), die starke Betonung der geschlossenen Bildmäßigkeit, das alles drängte gebieterisch zu dekorativen Tendenzen. Schon Cézanne hatte sie angedeutet. Doch der erste, der sich ihnen völlig hingab, war **Paul Gauguin** (1848 bis 1903). Hier erscheint die Verbindung mit dem Impressionismus nun fast ganz gelöst. Es gibt noch einige Frühwerke von Gauguin, die von der Einwirkung der älteren Schule berichten. Aber dann entzog er sich planvoll den Pariser Einflüssen. Zuerst flüchtete er sich nach der Bretagne, wo Landschafts- und Figurenbilder in kräftiger Stilisierung entstanden, die noch etwas absichtlich anmutet. Doch das erwies sich als ungenügend. Gauguin verließ Europa. Es zog ihn in urtümliche, primitive Landstriche, wo die Natur ihre Farben mit elementarer Kraft leuchten läßt und die Landschaft wie das Leben ihrer Bewohner von einfachen Linien bestimmt sind. Er ging nach Tahiti, um unter dem Südseevolk zu hausen, das ehemals dem Zeitalter der Empfindsamkeit eine literarische Berühmtheit dankte, und wenn auch von der idyllisch-naiven Harmlosigkeit des alten Naturvolkes manches geschwunden war, so bot es doch dem durstigen Sinn des übersättigten Europäers genug der Anregungen und Erregungen, um ein ganzes Künstlerleben damit zu füllen. Dort hat Gauguin jene Bilder gemalt, die dem Grundstock der jungen Kunst völlig neue Elemente einfügten. Er erlebte die ferne Welt wie ein zu wunderbarer Wirklichkeit gewordenes Märchen. Er suchte den Reichtum ihrer üppigen Schönheit, ihre brennenden exotischen Farben, ihre glühende Sonne und erstaunlichen Schatten, und das Geheimnis ihrer Menschen. Aus starken Dissonanzen und Kontrasten, die oft unaufgelöst und unvermindert bleiben, aus flammenden Buntheiten, die Erinnerungen an indianischen Schmuck und Putz wecken, steigen die braunen Körper der Frauen und Mädchen von Tahiti als die malerische Dominante der Bilder auf (Abb. 553). Das Märchenhafte der Schilderungen wird erhöht durch den dekorativen Aufbau, der die Personen und Dinge nicht als derbe Realitäten faßt, sondern in die Fläche bannt und damit zu einer feinen Unwirklichkeit verklärt. Es liegt im Wesen dieser Methode, daß sie mehr dem Geschmack dient als tiefer geistiger Durchdringung. An den Werken der großen Reihe

Cézanne-van Gogh-Munch gemessen nehmen die Gauguins etwas Äußerliches, Oberflächenhaftes an. Dafür bieten sie Kostbares in der Verfeinerung der scheinbar rohen, in Wahrheit höchst kultivierten farbigen Behandlung, in der Anordnung breiter, kräftig wirkender Teilflächen, in der Reinheit und Rundheit der Bildwirkung, in der Abstimmung der Liniensysteme, die sich an gotische Herbheit und Zartheit halten, um den Empfindungsgehalt einer naiven, der Zivilisation fernen Vorstellungswelt auszudrücken. Gauguin hat mit diesen Eigenschaften seiner Gemälde die malerische und stoffliche Phantasie des kommenden Geschlechts außerordentlich befruchtet. Er war der erste, der verführerisch auf den Reiz primitiver Welten und Kunstgebilde hinwies.

564. Patroklusturm in Soest. Von Chr. Rohlfs.

Ganz auf eine große Erneuerung der dekorativen Malerei war auch die Kunst Ferdinand Hodlers gestellt (1853—1917). Die Verbindung mit der älteren Kunst des 19. Jahrhunderts, bis in die Herrschafts-Epoche des akademischen Klassizismus zurück, ist hier enger als bei allen anderen modernen Führern. Der Begriff des Stils, den Hodler für sich entwickelte, hängt noch deutlich sichtbar mit der Überlieferung zusammen (Abb. 554), sowohl durch die beherrschende Stellung, die der Schweizer Meister dem zeichnerischen Element in seinen Werken zuweist, wie durch die Neigung, den Stimmungsgehalt von Wirklichkeitseindrücken, menschliche Seelenzustände, Empfindungen durch figürliche Allegorien zu versinnbildlichen. Doch die Art, wie Hodler auf solchen Wegen wandelt, führt ihn weitab von aller Tradition. Die Betonung des Zeichnerischen verbindet sich bei ihm mit einer malerischen Anschauung, die ganz und gar bestimmt ward durch die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte. Das helle Licht des Impressionimus, die großen zusammenfassenden Farbflächen des Cézanne stellen dabei den Ausgangspunkt dar. Hodler mischte sie gleichsam zu einem neuen Freskostil und schuf sich so die Mittel zu einem monumentalen Ausdruck völlig eigener Haltung (Abb. 555).

Auch hier ward das Gemälde in die Fläche gebannt. Der Charakter des Wandbildes ist bei Hodler wörtlich genommen, jede realistische Wirkung wird von vornherein ausgeschlossen und alles zielt auf die Ruhe und Rundheit eines bildlichen Schmuckes, der einen Raum abschließen, nicht ins Unendliche ausdehnen will. Deutlich fühlt man in seinen Bildern das Bewußtsein der Zusammenarbeit des Malers mit dem Architekten, die in der gesamten jüngeren Kunst immer größere Bedeutung gewinnt. Aber mit diesen dekorativen Absichten erschöpft sich der Sinn von Hodlers Kunst nicht. Sie stellen nur die strenge Gebundenheit dar, in der leidenschaftliches Empfinden zu künstlerischer Form wird. Daher führen auch von Hodler Fäden zur Gotik zurück, deren herbe Linien, deren Tendenz zur emporstrebenden Vertikale, deren zarte, schlanke Gestalten und deren Freude an urtümlichen Gebärden bei ihm wiederkehren. Mitunter denkt man wohl an Anregungen, die von den Präraffaeliten ausgegangen sein mögen. Aber die preziöse, bewußte

565. Spaziergang. Von August Macke.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin.)

Art der Engländer ist hier meilenfern, die gotische Innerlichkeit des Gefühls tritt anspruchslos, rein und aufrichtig vor uns hin. Zeitlose Gestalten, in klarer Plastik aus leuchtendem Grunde tretend und von behutsamer Hand komponiert, künden die Geheimnisse von Jugend und Frühling, von Alter und Nacht, von männlich zupackendem Lebensmut und mystischer Weihe (Abb. 556).

Was an Hodlers Gemälden die Kraft der Wirkung immer aufs neue steigert, ist die Zurückhaltung seines Ausdrucks. Er will niemals alles sagen, sondern unser Gefühl zur inneren Arbeit aufregen. Zu seinen Mitteln gehört dabei das Motiv der Reihe, das er gern anwendet. Wir sehen etwa eine ganze Gruppe ähnlicher Gestalten, die, im einzelnen verschieden und klar voneinander sich abhebend, dem gleichen Sinn dienen; die abseits von der derben Allzudeutlichkeit landläufiger Allegorien nicht etwa einzelne Züge unter sich verteilen, sondern durch leichte Varianten die Intensität einer und derselben Gefühlsspiegelung steigern und zugleich lindern. Oder wir sehen bei Hodlers eigenwilligen, ganz aus origineller Anschauung entstandenen geschichtlichen Szenen, die sich gegen die Bezeichnung Historienbild mit allen Kräften wehren, ähnliche Anordnungen. Beim Auszug der Freiheitskämpfer in der Universität zu Jena liegt die Wirkung in den marschierenden Trupps des Hintergrundes. Bei den Schweizer Schlachtenbildern ist die rhythmisch wiederkehrende Kämpfergruppe der Schwerpunkt der Komposition (Abb. 557). Das Theaterarrangement der alten Historienmalerei ist vollkommen vergessen. Es wird überhaupt nicht ein bestimmter geschichtlicher Vorgang im Versuch einer Rekonstruktion dargestellt, sondern seine Bedeutung durch ein genial erdachtes Motiv im Gleichnis einprägsam gemacht.

Auch Henri Matisse steht noch in deutlich erkennbarer Verbindung mit der älteren Kunst. In den Motiven, in der Wahl der Ausschnitte, die seiner Malerei Anhalt liefern, ja in der Anschauung, die den Ausgangspunkt seiner Arbeit darstellt, blickt oft genug die Welt des Impressionismus durch. Aber gerade hier verfolgen wir die grundsätzliche Wandlung. Wie bei Cézanne waren es bei Matisse zuerst die Stilleben, die ihn in Deutschland bekannt machten. Nun, die Stillebenmalerei war das Lieblingsfeld des Impressionismus. Seiner Freude am Zergliedern der rein malerisch-optischen Werte ward eigentlich alles in gewissem Sinne zum Stilleben. Matisse aber holt aus seinen Blumensträußen, aus seinen Zusammenstellungen einfacher oder zierlicher schmückender Gegenstände ganz andere Wirkungen. Nicht das von Licht und Luft umflossene Objekt erscheint, sondern seine reine, ruhende farbige Eigenschaft. Aus breiten Flächen von Lokalfarben, aus bestimmter gewordenen Umrissen und mit erstaunlichem Feingefühl abgewogenen koloristischen Gegensätzen tritt ein Bild hervor, das neben dem natürlichen Urbild seine

566. Hockender Mann.
Von Erich Heckel.

567. Junges Mädchen mit Ziegen. Von E. L. Kirchner.
(Elberfeld. Sammlung v. der Heydt.)

eigene Existenz behauptet. Das großartige Zusammenfassen des Cézanne wird hier nicht gesucht; es ist die Sprache einer leichteren, freieren, eleganteren Kunst, die wir vernehmen. Sie ist im Erfassen noch nicht allzuweit entfernt von der Oberflächenkunst des älteren Geschlechts. Das Geschmacksmoment ist lebendig geblieben, das Schmeichlerische, dem Auge Wohlgefällige einer blühenden Palette. Aber die Oberfläche ist gewissermaßen aus dem unbestimmten Fluidum der Umgebung herausgenommen. Sie offenbart nicht eine relative, sondern eine absolute Geltung. Auch die Landschaften und Bildnisse des Matisse sind so gehalten (Abb. 558). Das bedingt eine erhebliche Vereinfachung, ein selbstherrliches Summieren. Die Ausschnitte werden nicht mehr der Wirklichkeit behutsam nachgebildet, sondern neu aufgebaut. Die Gesichter streben aus dem Individuellen zum Typischen. Damit hängt zugleich ein verändertes Raumgefühl zusammen. Auch der Raum wird nicht ohne weiteres aus der Gestaltung der äußeren Welt fertig übernommen, sondern immer kühner als ein Urelement aller sinnlichen Erscheinung gleichsam voraussetzungslos neugestaltet. So entstanden figürliche Kompositionen, die mit sparsamsten Mitteln sorgsam erwogener zeichnerischer Deutung und farbiger Gegensätze ursprünglich-rhythmische Empfindungen aussprechen. Der Vortrag erscheint dabei oft primitiv, fast kindlich stammelnd. Aber eben dadurch werden sonderbare, in die Geheimnisse aller Formen tauchende, mystische Beziehungen hergestellt. In Wahrheit ist dies alles niemals naiv, sondern aus feinsten Berechnungen entstanden, aus umfassendem Wissen aller möglichen Wirkungen. Diese Eigenschaften eben waren es, die Matisse zum Lehrer bestimmten. Gerade weil hier weniger ein elementares Temperament als eine wägende Malerweisheit am Werke war, entwickelte er eine außerordentliche schulbildende Kraft.

Was aber die junge Generation nun im Tiefsten beeinflußte und zu neuen Zielen trieb, war wie eine große Mischung der sechs Meister, deren Art wir kurz umschrieben haben. Aus

568. Stilleben. Von Max Pechstein.

allen diesen Künstlern — aus den drei mächtigen Persönlichkeiten der ersten und aus den drei Wegweisern der zweiten Reihe — strömte dem aufsteigenden Geschlecht eine Fülle von fortreißenden Anregungen zu. Aus ihnen entwickelte sich ein neues Glaubensbekenntnis und ein neues Arsenal von technischen Ausdrucksmitteln. Der Angelpunkt ward das individuelle Gefühl des Einzelnen, der sich der Natur nicht mehr als Diener, sondern als ebenbürtiger, mit unbeschränkten Vollmachten ausgestatteter Schöpfer gegenüberstellt. Man will aussprechen, was an Empfindungen und Gesichten in der Seele des Künstlers durch die Eindrücke der Wirklichkeit und, weiter ausgreifend, durch das Leben in der Welt der Erscheinungen überhaupt ausgelöst wird. Man sucht die Visionen der formalen Urvorstellungen sichtbar zu machen, die in der Wirrnis des Tatsächlichen verloren gehen. Ganz rein und bedingungslos wird der Maler sie natürlich nicht fassen — kann er und will er sie auch nicht fassen; denn er ist nicht Philosoph, sondern Künstler, dessen Grundgesetz Individualität ist. So wird auch hier, nun nicht, wie nach Zolas Wort beim Impressionismus, ein Wirklichkeitsausschnitt, ein „Coin de la nature", sondern eine Abstraktion des Wirklichen durch das Temperament gesehen. Als die Bilder der neuen Modernen auftauchten, wollte sie das ungewohnte Auge des Beschauers fast für eine gleichmäßige Reihe halten. Der Fremde steht unbekannten Erscheinungen immer so gegenüber. Die Europäer glaubten früher, alle Chinesen sähen gleich aus; den Chinesen ging es mit den Europäern nicht anders. Auch der Impressionismus hat das erfahren. Heute hat man es wohl vergessen; aber ich entsinne mich genau, wie man vor einem Vierteljahrhundert, als Manet, Monet und die Ihrigen zuerst zu uns kamen, keine Unterscheidungen zwischen ihnen wahrnehmen konnte. So geschah es auch jetzt. Erst allmählich klärte und schied sich der Nebel des Neuen, der sich zuerst über die Werke der Jungen breitete. Und aus der verhüllenden Deckschicht stiegen nach und nach, in trennenden Umrissen sich abhebend, die Einzelpersönlichkeiten.

Aber man ging weiter. Man suchte über jene besonderen Visionen hinaus den tausendfältigen Beziehungen nachzuspüren, die sie im geheimen und verborgenen Leben der Künstlerpsyche mit dem Gesamtkomplex ihrer Weltvorstellung verbinden. Was man früher mittelbar, durch treues Abmalen der Welt, darstellen wollte, suchte man nun direkt, unmittelbar, ohne Umschweif aus dem seelischen Erleben heraus zu gestalten. Nichts sollte zwischen dem Künstler und seinem Werke stehen. Das Gleichnis ist nicht mehr die Wirklichkeit, sondern die malerische Niederschrift dessen, was der Künstler in sich erkennt. Freilich: ein Gleichnis war hier wie dort. Und es ist eine sonderbare Selbsttäuschung, wenn die neue Kunst glaubt, durch ihre Anschauung dem Wesen der Dinge oder dem Wesen der menschlichen Empfindung für die Dinge der Welt un-

569. Der Bildschnitzer. Von Max Pechstein.
(Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.)

bedingt näher zu kommen. Oder, wie es mitunter gar pathetisch ausgedrückt wird: daß sie gleichsam nicht das von Gott Geschaffene, sondern Gott selbst suche. Das sind große Worte, die man jeder neuen Jugend, die um ihr Recht kämpft, zugute halten muß. Dies freilich ist die Wahrheit: daß die Spiegelung der tieferen Beziehungen zwischen dem Künstler und der Umwelt, die von der früheren Kunst keine bewußte Pflege erfuhr, jetzt zu neuer und starker Geltung aufstieg. Mit dem Feingefühl der Jugend, die an die Tür klopft, erkannte diese Generation die Lücke, die im großen Aufbau des Impressionismus aufklaffte. Stürmisch griff sie zu dem Mittel, das Korrelat zu dem zu geben, was ihre Vorgänger geleistet hatten. Eine neue Kraft persönlichen Ausdrucks, eine neue Glut und Leidenschaft in der Entladung persönlichen Fühlens, eine neue Klarheit und Bestimmtheit im Verhältnis zum Problem der Form ward lebendig. Und von hier aus tastete man sich weiter auf dem Wege vorwärts, auf dem allein der bildende Künstler den Zusammenhängen der Endlichkeit mit dem Metaphysischen nachgehen kann. Die Sehnsucht, diesen Fragen nachzuspüren, zu lange unterdrückt, ließ sich nicht beschwichtigen. Sie verlangte nach Betätigung, und es ist kein Zweifel, daß durch die Arbeit, die so entbunden ward, der Kreis künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten bedeutend erweitert, das geistige Leben der Zeit in außerordentlichem Maße befruchtet worden ist.

Wesentlich ward dabei der radikale Bruch mit der Überlieferung, der jetzt vollzogen wurde. Es geschah etwas, das sich seit den Tagen der Renaissance nicht ereignet hatte: die Künstler griffen gewissermaßen nicht vorwärts, sondern in bewußter Absicht zurück. Für das, was die neue Generation mit Schmerzen aus ihrer Seele gebären wollte, schien der ganze Riesenapparat der in Jahrhunderten aufgesammelten Kunstfertigkeiten nicht mehr zu taugen. Man wollte vergessen, die Routine über Bord werfen, das ganze Kompendium des Naturstudiums, auf das sich Generationen eingeschworen hatten, zum Teufel jagen. Mit Inbrunst gab man sich der Betrachtung der Gotik hin und solcher Künstler, die auch in der Herrschafts-Epoche des Renaissancegedankens das Vermächtnis der Gotik nicht vergessen hatten — der spanische Nebenmann des Velazquez, el Greco, gewann auf diese Weise wachsenden Einfluß. Mit neuem Verständnis wandte man sich allen Äußerungen primitiver Kunst zu; urtümliche Malereien, Negerplastik, Schnitzwerke der Naturvölker erschienen als willkommene Helfer auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für ein voraussetzungsloses sinnliches Empfinden. Die Entwicklung, die sich hier vollzog, ist offenbar die natürliche Folge einer bis zum Ekel gesteigerten Übersättigung mit dem Naturstudium, das die Renaissance begründet hatte, und an dem seither unablässig fortgearbeitet worden. Die Virtuosität, die dadurch entstanden war, war nicht mehr zu überbieten. Der Realismus von Courbet und Leibl, der Impressionismus der französischen Klassiker, schließlich der Neoimpressionismus

570. Die gelbe Kuh. Von Franz Marc.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin. Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.)

hatten das Prinzip der Wirklichkeitsbeobachtung auf die äußerste Spitze getrieben. Mit dieser Methode war nichts mehr anzufangen, weiter konnte der Weg nicht führen. So mußte man zurück, auf neuem Fundament einen neuen Aufbau der künstlerischen Sprache bilden. Der radikale Gedanke der revolutionären Zeit erscheint hier als treibende Kraft: das Alte ist überlebt, nicht mehr zu brauchen, nicht einmal durch Veränderung und Fortentwicklung genießbar und zukunftskräftig zu machen. Es gilt ein großes Aufräumen, um auf jungfräulichem Boden neue Keime anzupflanzen.

Die starke, zeugende Lebenskraft dieser Gedanken wird niemand verkennen. Auch wer ihnen eine Zeitlang ablehnend oder ungläubig gegenübersteht, wird schließlich von ihnen fortgerissen. Man fühlt stärker und stärker: hier ist ein neuer Quell aus dem alten Grunde künstlerischen und geistigen Lebens aufgesprudelt. Man erkennt vor allem: daß mit den alten Mitteln der früheren Kunst dem Sturm und Drang des lebenden Geschlechts offenbar nicht mehr beizukommen ist, daß die umstürzende Wandlung aller unserer Vorstellungen vom Leben des Einzelnen wie der Gemeinschaften auch auf dem Gebiete, wo alles menschliche Denken und Wesen seinen höchsten und edelsten Ausdruck sucht, einen Neuaufbau gebieterisch fordern mußte. Aber auch die Tücken und Gefahren der neuen Kunstsprache sind unverkennbar. Die Abwendung von der Wiedergabe der Wirklichkeit droht ins andere Extrem einer verstiegenen und verblasenen Gedanklichkeit umzuschlagen, die allmählich allen Zusammenhang mit der sinnlichen Gefühlswelt verliert, auf der letzten Endes die bildende Kunst überhaupt aufgebaut ist. Die Sehnsucht nach primitiven Ausdrucksformen bringt das Geschlecht, das aus eigener Anschauung und aus den Erfahrungen von Generationen, deren Blut in ihm fließt, zu viel weiß, in die Gefahr einer gemachten und im Grunde unwahren Naivität, die niemals mit der Großartigkeit wahrhaft naiver Kunstäußerungen wirken kann. Hinzu kommt noch eins. Es entspricht durchaus dem Zusammenhang der künstlerischen mit der allgemeinen Bewegung, daß die neue Kunst aus einem großen Verjüngungsgefühl,

571. Pfingsten. Von Emil Nolde.

572. Doppelbildnis. Von Oskar Kokoschka.

aus einer breiten Welle heranströmender Erneuerungsgedanken sich löste. Das will zugleich heißen: daß sie der Sehnsucht eines ganzen Geschlechts entsprang, also nicht angewiesen war auf das elementare Hervortreten schöpferischer Einzelpersönlichkeiten, die bisher noch immer die Kunst vorwärts brachten. Die Meister, die wir nannten, waren erst große Überleiter, Vermittler. Sie stehen noch zu fest im Bunde mit der Überlieferung. Was ihnen nun folgte, mußte sich ohne weithin ragende Führergestalten behelfen. Es hat darum bisher mehr Programm als Erfüllung, mehr Problem-Stellung als Lösung, mehr Sehnsucht als Erreichen aufzuweisen. Trotzdem heben sich aus der anrückenden Schar genugsam Persönlichkeiten heraus, die dem Wollen ihrer Zeit schärfere Prägung zu geben vermögen. Wir stehen zu nahe, um den Sinn ihrer Arbeit bereits genau abschätzen zu können. Aber wer sich mit gutem Willen in dem Kreise umsieht, findet auch heute schon aufhellende Klärung und das emporhebende Schauspiel, das die gegeneinander flutenden Kräfte ringender Kunstgedanken auch für den Zweifler bieten.

In Frankreich trat zunächst die Gruppe der jungen Maler hervor, die sich auf den Schultern von Cézanne, Matisse, Gauguin erhoben. Alcide Le Beau, Henri Manguin, Othon Friesz, Jouvenceau und Maurice de Vlaminck, denen sich der Holländer Kees van Dongen zugesellte, standen dabei in der ersten Reihe derer, die der Verarbeitung der neuen Lehren persönliche Prägung zu geben wußten. Sie alle streben zur Vereinfachung und Zusammenfassung des Wirklichkeitsbildes, das, der Zufälligkeiten seiner Erscheinung enthoben, in seiner reinen Gegenständlichkeit gefaßt wird. Die individuellen Merkmale der Teile treten dabei zurück oder verschwinden vollkommen und beugen sich dem Gedanken, die Kleinheit des einzelnen Natur- und Menschenwerkes zu betonen, das keine eigene Geltung hat, sondern immer nur Beispiel des Wirkens einer ordnenden Schöpferkraft neben anderen Beispielen ist. Die malerischen Methoden sind verschieden. Bald leuchten breite Lokalfarbflächen, bald ist — wie besonders bei André Derain — alles auf die sparsamen Formeln harmonisch verknüpfter Farbflächengrenzen gebracht. Auch das Figurenbild steht unter dem Zeichen der Entindividualisierung. Man forscht nach dem Typischen, sogar im Porträt. Der Ausdruck der Gesichter deutet aus der Gegenwart, ja aus der Zeitlichkeit überhaupt heraus in einen fernen Zustand des Unbewußten, wo Menschenwesen und Natur ineinanderfließen. Was mit dem vertrauten Leben des Alltags in Verbindung steht, lohnt nicht mehr der künstlerischen Bemühung. Das Gefällige, Schmeichlerische der „guten Malerei“ lebt höchstens noch in den von Matisse beeinflußten Stilleben fort, ist sonst aber abgedankt.

Der Künstler will nicht die Sinne ergötzen, sondern Erkenntnisse sichtbar gestalten. Einen Schritt weiter noch geht Robert Delaunay (Abb. 559). Hier werden die in der Umwelt wahrgenommenen Formen, zumal, da hier der persönliche Wille sich am deutlichsten aussprechen kann, die Formen von Architekturen, überhaupt nicht mehr als gegeben angenommen, sondern gleichsam vor unseren Augen neu aufgebaut — nicht mit der logischen Berechnung des Ingenieurs, sondern mit der frei schaltenden malerischen Phantasie. Daher Delaunays Stadt- und Kirchenausschnitte, die der konstruktiven Richtigkeit zu spotten scheinen, seine wackelnden Häuser, sein Lieblingsmotiv des tanzenden Eiffelturms.

573. Porträt Herwarth Walden. Von O. Kokoschka.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm"-Berlin.)
Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.

Das alles bedingt immer stärker ein Lossagen von der Ehrfurcht vor den Erscheinungstatsachen und von erlernten Methoden künstlerischer Mitteilung. Der Maler erzieht sich dazu, voraussetzungslos, mit ursprünglicher Technik, die ruhig unbeholfen sein darf, an seine Aufgabe heranzutreten, um nur ja auf geradem Wege zu den Bildern seiner souveränen Einbildungskraft zu gelangen. Vor allem erfährt der farbige Ausdruck eine Zurückführung auf elementare Wirkungen. Die Mannigfaltigkeit der alten Mischungen und Zerlegungen wird als Verwirrung, als ein Herabziehen in Kleinlichkeit empfunden. Sie weicht einer bedachten Zusammenfügung der malerischen Werte, die auf den primären, nicht wissenschaftlich erforschten, sondern aus künstlerischer Intuition erfühlten Zusammenhängen zwischen physiologischen Reizen und seelischen Reaktionen aufgebaut ist. Das der französischen Rasse angeborene Farbenempfinden sorgt dafür, daß auf diese Weise trotz aller schroffen Absage an die Vergangenheit doch, ungewollt, ja unbewußt, die innere Verbindung mit Überlieferung und Schulung nicht zerschnitten wird. Es entsteht eine sonderbare Durchdringung von Primitivität und verfeinerter Kultur. Ganz für sich steht die tiefe Herzenseinfalt, mit der Henri Rousseau (1845—1910) Welt und Menschen ansieht. Ein idyllisches Gemüt, das in den Dingen des Lebens weder Tragik noch Mystik erkennt, schafft sich eine kindliche, spielzeughafte Tatsächlichkeit, um sein irdisches Vergnügen in Gott zu verkünden. Alles Seiende erscheint bei Rousseau als Figur und Dekoration eines nachdenklichen Puppentheaters, das eine unbekannte kosmische Gewalt zu unbekannten Zwecken lenkt. Aber auch die klare Heiterkeit dieses naiven Meisters vermählt sich mit ererbter Malerweisheit.

So war allmählich eine neue Schule entstanden, die sich im gesamten Programm ihrer künstlerischen Betätigung grundsätzlich von der herrschenden Malerei unterschied, vielmehr: sich zu ihr nach Zielen und Mitteln geradezu gegensätzlich verhielt. Es lag nahe, daß ihr auch ein sichtbarer Stempel verliehen wurde, der sie nach außen kenntlich machte. In ausgesprochener Kampf-

574. Selbstbildnis. Von Ludwig Meidner.
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin.)

ansage gegen den Impressionimus entstand das Wort „Expressionismus". Wer es geprägt hat, ist kaum mehr genau festzustellen. Schon im Jahre 1901 hat der Maler Julien-Auguste Hervé die Bezeichnung auf eine Folge seiner Bilder angewandt. Andere schreiben die Erfindung des Namens Matisse zu. Vauxcelles, der Kunstkritiker des „Gil Blas", hat ihn dann zuerst in die Öffentlichkeit gebracht. Die Wortbildung lag nahe und war von schlagender Prägnanz. Scharf zeigt sie die Verlegung des Standpunktes: daß bei dem Schaffungsprozeß aller Nachdruck nicht mehr auf die Wirkung des Eindrucks von außen her, sondern ganz und gar auf dem Ausdruck der künstlerischen Innenwelt ruht, neben dem das anregende Wirklichkeitsobjekt, soweit es überhaupt noch in Betracht kam, keine Rolle mehr spielt. Es handelt sich darum — nun mit ganz anderer Entschlossenheit als bei den Meistern des Übergangs —, durch das Medium der Farbe, deren Kraft bis zum Äußersten gesteigert wird, und der Linie, die ungeahnte neue Energie gewinnt, auszusprechen, wie sich im Geist des Malers das Weltbild gestaltet. Entscheidend ist das Walten eines persönlichen Affekts, einer glühenden Intuition.

Mitten hinein in diese Entwicklung schnitt nun plötzlich wieder eine neue Bewegung, die der frei schweifenden Laune der Phantasiespiegelung das Prinzip strenger Gesetzmäßigkeit entgegenstellte. Der Spanier Pablo Picasso (geb. 1881) war ihr Träger. Er hatte als Cézanne-Schüler begonnen, aber schon in den Figurenbildern dieser ersten Phase ein neues Element herangetragen. Die Gestalten des Cézanne sind Glieder einer großen, eng zusammengehörenden Gesellschaft, die mit der Natur eins ist, die aber gerade darum erdhaft bleibt. Bei Picasso öffnen sich hinter den ätherischen Körpern und Gesichtern seiner Menschen verschleierte Ausblicke ins Unwirkliche, Transszendente (Abb. 560). Und seltsam verband sich nun sein angeborener Hang zum Übersinnlichen mit der neuen Systematik, die er sich im „Kubismus" schuf. Damit wird im Verhältnis des Künstlers zum Objekt wieder ein weiterer Schritt getan. Picasso genügte es nicht, eine Erscheinung der Wirklichkeit als Einheit auf ihren typischen Kern zurückzuführen: er zerlegte sie vielmehr in geometrische oder „kubische" Grundformen, die er als bestimmende Elemente der physiologischen Gestaltung ansah. Es ist nicht einfach, den Gedankengängen zu folgen, die zu diesem merkwürdigen System führten. Es liegt ihnen eine Vorstellung von mathematisch reinen Formgebilden zugrunde, die allem Erschaffenen als Maßstab und Kontrolle vorschwebten, und von denen die Formen der tatsächlichen Welt Abarten oder Entartungen darstellen, durch die unberechenbare Zufälligkeit des Organischen herbeigeführt. Etwas in dieser Vorstellung lebt vielleicht in uns allen, oft unter der Schwelle des Bewußtseins. Es lebt in unserer Freude an den Kristallbildungen, an den geometrischen Flächenmustern, die in der Natur auftreten, an den kubischen Gestaltungen der Baukunst, in unserer Ornamentik, unseren dekorativen Bindungen. Es lebt — auch dies heranzuziehen ist gestattet — in den Phantasien, die das erregte Blut des Fiebers hervorbringt. Es hat darum auch von jeher für die Erforschung des Körperlichen und in der Erziehung zum Verständnis

575. Ich und das Dorf. Von Marc Chagall.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin.)
Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.

des Formalen in der Kunst eine Rolle gespielt. Aber Picasso ging darüber weit hinaus. Er setzte diese Elemente nicht rationalistisch zusammen, sondern trieb in souveräner Erfindung mit ihnen ein Spiel freier, d. h. vom Tatsächlichen unabhängiger Zusammensetzungen (Abb. 561). Er nahm dabei nicht nur die dem Maler zugekehrte frontale Fläche einer Figur oder sonstigen körperlichen Erscheinung als Ausgangspunkt, sondern schritt um den Körper herum, wählte sich auch von seinen übrigen Anblicksflächen die Elemente, die ihm bedeutungsvoll dünkten, und drängte, schob, ja nagelte und stanzte die Dreiecke, Kreise, Segmente, Kugeln, Zylinder, die er so gewann, zusammen. Nichts wäre falscher, als diese Malereien Picassos nun wie ein Bilderrebus oder Vexierspiel enträtseln, aus ihnen irgendeine Wiedergabe realer Dinge herauslösen zu wollen. Die Unterschriften, die seine Arbeiten tragen — „Der Mandolinenspieler“, „Das Hüttenwerk“, „Spanisches Stilleben“, „Der Mann mit der Klarinette“, „Die Violine“ — wollen nur andeuten, welcher besondere Eindruck in diesem oder jenen Falle die eigentümliche Maschinerie seiner mathematisch arbeitenden Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. Er saugt gleichsam die Gesamtheit der natürlichen Formen des betreffenden Gegenstandes in den Trichter seiner Phantasie und stampft sie dort zusammen, bis sich die Urkristalle ergeben, aus denen sie bestehen. Sodann beginnt der Neuaufbau: die kristallinischen Grundformen werden wie von der Hand eines Ingenieurs aneinander gesetzt, ineinander verzahnt und verschraubt. Was zutage tritt, ist ein konstruktives Märchengebilde, dessen Reiz für das empfängliche Auge einmal in der gleichsam technischen Logik seiner Schichtung, dann aber in der eigenwilligen Abstraktion liegt, die hier mit Hilfe geometrisch-kubischer Formeln getrieben und von mystischen Farbklängen aus verschwebenden braunen, gelben, grauen Werten getragen wird.

Gerade das Unsinnliche, Gehirnmäßige dieser Lehre, die Picasso sich ergrübelte, entschied ihren Erfolg. Sie entsprach durchaus der Stimmung der Zeit, die den ganzen Umkreis künstlerischer Anschauung und Arbeit vor allem nach geistigen Forderungen orientierte. Ein ganzer

576. „Lyrisches". Von Wassily Kandinsky.

Kreis sammelte sich in Paris um den jungen spanischen Meister, der wie der Bringer eines neuen Heils gefeiert wurde. Im Herbstsalon und in den Ausstellungen der Unabhängigen erschienen seit 1910 in wachsender Zahl die Bilder der „Kubisten", deren Name wiederum zuerst, ironisch, von Henri Matisse gebraucht worden ist. Jean Metzinger, Georges Braque, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger (Abb. 562), Francis Picabia, Le Fauconnier waren die ersten Vertreter der Schule. Auch Delaunay stieß zu ihnen (Abb. 559). Nicht alle schlossen sich ganz eng an den starren Doktrinarismus Picassos an (der alsbald als „cubisme scientifique" bezeichnet wurde). Auch hier schieden sich die Persönlichkeiten. Manche suchten einen Mittelweg zwischen Picasso und Cézanne, am weitesten entfernen sich die sehr zarten Frauenbilder und Kompositionen von Gruppen junger Mädchen, die Marie Laurencin entwarf, von der pedantischen Konsequenz, freilich auch von der gedanklichen Kraft und Schärfe des Führers. Hauptsächlich in dieser abgeschwächten Form ist der Kubismus dann über die Grenzen Frankreichs hinausgedrungen und hat in ganz Europa die Künstler beschäftigt. Allenthalben legten sich mystisch durchschimmernde Dreiecke und Kreissegmente über die Bilder der expressionistischen Jugend, zerrten eckige geometrische Teilausschnitte die Gemälde in wirre Verschiebungen. Ein Gedanke, der zu wertvollen experimentellen Ergebnissen führen kann, wurde zu einem Dogma erhoben, wurde andererseits zum Schema und zur Mode, und erwies in solcher Überspannung hier wie dort seine Unfruchtbarkeit. Der Kubismus enthüllt sich nach kurzer Frist als eine Sackgasse, aus der es kein Weiterkommen, sondern nur eine Umkehr gibt. Trotzdem darf sein Einfluß auf die Entwicklung der neuen Stilisierung, der gegen 1920 die Kunst zuzustreben scheint, dürfen die Dienste, die seine extravagante Betonung der den Körpern innewohnenden Kristallisationsgesetze für die Festigung des Formgefühls leisten kann, nicht unterschätzt werden.

*

In Deutschland fand die große Bewegung, die die um 1900 herrschenden Kunstanschauungen erschütterte, frühzeitig ein lebhaftes Echo. Es überrascht nicht, daß der Wiederklang bei uns jetzt schneller erfolgte und wirkte als seinerzeit beim Bekanntwerden des Impressionismus. Die Freilichtlehre Manets und Monets hatte zwar eine allgemeine europäische Entwicklung abgeschlossen, aber sie trug in ihrem Wesen doch so spezifisch französischen Charakter, daß sie immerhin auf widerstrebende Strömungen stieß und erst langsam überzeugen mußte. Die neue Kunst aber baute sich durchaus nicht auf eine rein französisch-pariserische Vorarbeit auf. Von vornherein nahm an ihr das germanische Element bedeutenden Anteil; unter den sechs Meistern, die wir an die

577. Bild mit weißer Form. Von W. Kandinsky.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin.)
Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.

Spitze dieses Überblicks stellten, befanden sich nicht zufällig ein Holländer, ein Skandinave und ein Schweizer deutschen Blutes. Wenn der Schwerpunkt jetzt vom streng Sinnlich-Malerischen verlegt wurde und das Geistige, Spekulative mehr und mehr in den Vordergrund trat, so entspricht das diesen Zusammenhängen. Mit offenen Armen nahm das junge Geschlecht der deutschen Künstler die neuen Gedanken auf. Ganz folgerichtig dauerte es noch verhältnismäßig am längsten, bis das Wesen und die Größe Cézannes verstanden wurden; denn dieser Meister ist eben doch seiner ganzen Art nach durchaus Franzose. Es ist bezeichnend, daß die süddeutschen Künstler, die zuerst den Einfluß Cézannes verrieten, ihm nicht unbedingt folgten, sondern andere Vorstellungen beimischten, die ihrem deutschen Wesen entsprachen. In den religiösen Gemälden von Albert Weisgerber (1878—1915; Abb. 563) und Karl Caspar läßt sich diese eigentümliche Mischung verfolgen. Weisgerber namentlich, der zu den betrauerten Opfern des Krieges gehörte, schuf sich aus der Technik der breiten Farbflächen, er die Cézanne entlehnte, und seinen epischen Neigungen, die ganz abseits von der Welt des Franzosen lagen, einen eigenen charaktervollen Kunststil.

Andere, wie der Kölner Friedrich August Deußer (geb. 1870), der von tonigen Reiter- und Historienbildern plötzlich zu kühnen neuen Helligkeiten abschwenkte, fühlten sich unmittelbarer als Schüler Cézannes. Ähnlich kündigte sich der Einfluß van Goghs zuerst bei Christian Rohlfs (s. o. S. 333) an, der, einer noch älteren Generation angehörig, zu den Weimarer Vertretern der Freilichtmalerei gehört hatte und nun in Landschaften und Städtebildern mit einer zusammenfassenden Technik kraftvoller und erregter Farbstriche wirtschaftete (Abb. 564). Rohlfs ging dann nach Hagen in Westfalen, wo das Folkwang-Museum, die großartige Stiftung eines einzelnen Kunstfreundes, Karl Ernst Osthaus', zu einer Zentrale neuer Kunstgedanken ward. Von den Jüngeren zählt hierher Theo von Brockhusen (1882—1919), der van Goghs flammende Lapidarsprache auf märkische Landschaften anzuwenden suchte. Auch Heinrich Nauen (geb. 1880) stieß anfangs zu der Gesellschaft van Goghs, wiederum ein Rheinländer — mit welchem Eifer der deutsche Westen jetzt die moderne Propaganda übernahm, zeigte sich in der Ausstellung des rheinischen „Sonderbundes“ zu Köln 1912, die zuerst im großen Stile die Zeugnisse der jungen Kunst darbot. Nauen wandte sich später besonders einer von Matisse beeinflußten Stillebenmalerei zu, in der er sich mit Hans Purrmann traf. Auch August Macke aus Bonn (geb. 1877), der 1914 fiel, hatte von Matisse den Geschmack und die Zartheit der Farben übernommen, mit denen er verträumte Landschaftsszenerien (Abb. 565), Porträts und graziöse Figurenbilder von geheimnisvoll heiterer

578. Bild XIV. Von Jacoba van Heemskerck.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“-Berlin.)
Eigentum der Sammlung Walden Berlin.

Stimmung schuf, die zuletzt schon von fern die Berührung mit kubistischen Vorstellungen verrieten.

Die Hauptstadt des deutschen Expressionismus aber war eine Zeitlang Dresden, wo die jungen Künstler der „Brücke“ sich zusammenfanden. Mit leidenschaftlicher Energie ward in diesem Kreise ein künstlerischer Ausdruck angestrebt, der hinter den Erscheinungen ihren verborgenen Sinn ergründen sollte. Karl Schmidt-Rottluff ging mit derben Vereinfachungen landschaftlicher und figürlicher Motive voran, in denen der reine Charakter der Farbe, mit einer bis an die Grenze des Rohen gesteigerten ursprünglichen Kraft, zur Anschauung gebracht wurde. Erich Heckel (Abb. 566) trat mit Interieurbildern hervor, in denen nervöse Unruhe und Skepsis übermütig mit Figuren und Gegenständen spielte. Das furchtbare Erlebnis des Krieges, das vielen dieser Generation die geheime Wahrheit ihrer lange gefühlten Sehnsucht deutete, führte ihn dann zu religiösen Entwürfen von gotischer Innerlichkeit. E. L. Kirchner, bei dem Anregungen verschiedener Art ineinanderflossen, drang in seinen Gemälden, eigenwüchsiger noch in der geistreichen Unmittelbarkeit seiner Zeichnungen, in die rätselhaften Zusammenhänge der Wirklichkeitswelt ein (Abb. 567). Der Führer der Dresdner jedoch war Max Pechstein. Eines der stärksten Talente, die die nachimpressionistische Zeit in Deutschland hervorgebracht hat, faßte hier mit frohem, durstigem Weltgefühl das Leben der Farbe am Sichtbaren, um durch die entschlossene Betonung und Herausarbeitung ihrer materiellen Werte Hieroglyphen für das Wesen alles Seienden zu schaffen (Abb. 568). Wie Gauguin trieb es Pechstein von Europa fort, nach den Südseeinseln, wo Landschaft und Menschen in rauschender Buntheit, in den breiten Strömen flutenden Sonnenlichtes, in den klaren Beziehungen einer kulturfernen Primitivität das Auge erwarteten. Die exotische Natur schien ihm den rechten Hintergrund für die animalische Existenz zu bilden, die er aus der altgewordenen Menschenwelt wieder beschwören wollte (Abb. 569). Die breiten Farbflächen und bestimmten, packenden Konturen rücken Pechsteins Bilder in der handwerklichen Kraft ihres Vortrags oft nahe an dekorative Wirkungen, die der expressionistischen Malweise von Hause aus überhaupt entsprechen. Die triebhafte Lust an der ungeschmälerten Geltung der absoluten Farbe schlägt Verbindungsfäden zur Glasmalerei, zum Mosaik, zur reinen koloristischen Musik orientalischer Textilkunst, und befähigt die Malerei zu dem natürlichen Amt, das ihr verlorengegangen war: im Bunde mit den anderen Künsten, als große Helferin der Architektur, festliche Gestaltungen hervorzubringen. Doch bei Pechstein ist es die straffe, freudige Konzentration des Ausdrucks, die aus der früheren Subtilität gelöste Klarheit des Bildaufbaus, die den Charakter des Raumschmückenden als Nebeneffekt mit sich bringen. Das Ziel seiner Kunst liegt tiefer: in der gar nicht bewußten, dem guten Gewissen eines sicheren Malerinstinkts

579. Pan-Pan-Tanz. Von Gino Severini.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" Berlin.)

folgenden Mitteilung persönlichster Gefühlserlebnisse und Vorstellungen. Ähnlich steht es, den Unterschied des Temperaments abgerechnet, um den dekorativen Gehalt der Kompositionen von Otto Müller, in denen die schlanken Körper nackter junger Menschen in die traumhafte Sphäre eines idyllischen Daseins entrückt werden.

Überall regten sich gleichgestimmte Kräfte. In München suchte Adolf Erbslöh in den dunkel leuchtenden Farben seiner streng gestalteten Landschaften das latente Gesetz der Form unter der Oberfläche der sichtbaren Dinge zu ergründen. Alexander Kanoldt folgte einem ähnlichen Antrieb, der ihn dem Kubismus naheführte. Zwingender waren die Tierbilder von Franz Marc (geb. 1882), der 1916 vor Verdun aus zukunftsreichem Schaffen gerissen wurde. Das Tier, die Verkörperung instinktmäßigen Lebens, ward für Marc das mit immer neuer Liebe umworbene Symbol einer Weltanschauung, die Geist und Natur, Seele und Erscheinung als eine große mystische Einheit begreift. Seine Hunde und Katzen, Wölfe und Pferde, Kühe und Affen werden eins mit dem Organischen und Unorganischen um sie her und treten wieder daraus hervor als märchenhafte Sinnbilder eines urtümlichen Daseinsgefühls (Abb. 570). Darum brauchen sie nicht nach anatomischer Richtigkeit zu fragen, sondern sich in Formen und Farben nur nach dem Gebot der Phantasie des Künstlers zu richten. Die blauen Pferde Marcs, deren Körper sich zum ergreifenden Gleichnis eines undefinierbaren Naturgefühls in den Raum türmen, sind ein bezeichnendes Dokument seiner Kunst.

Blaue Pferde —: man sucht mit Eifer das Irrationale, weil das landläufig „Richtige" nicht weit genug über die banale Tatsächlichkeit hinauszuführen scheint. Daher auch die selbstherrlichen Deformationen und Verrenkungen, die Verkleinerungen und Verlängerungen der Körper, die Verschiebungen im Verhältnis der Glieder untereinander. Die ausdrucksvollen Bewegungssteigerungen der Gotik, die fremdartigen Gebilde überseeischer Kulturen, die naiven Schnitzereien der Naturvölker ermutigen dazu. Die religiöse Scheu ehrfürchtigen Gefühls vor dem Unbegreiflichen und Unsagbaren, das heilige Ahnen letzter Beziehungen, die Aufdeckung der glühenden

580. Die Macht der Straße. Von U. Boccioni.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" Berlin.)
Eigentum der Sammlung Walden-Berlin.

Quellen des Lebens selbst — das alles, meint das Geschlecht von heute, läßt sich mit der Sprache des Natürlichen, Alltäglichen, Vernunftgemäßen nicht fassen.

In norddeutscher Einsamkeit bildete Emil Nolde (geb. 1867) die primitive, barbarische Kraft seiner funkelnden, strömenden Farben, seiner lapidaren Zeichnung, seiner starren Gesichter, seiner kunstlos gedrängten Figurengruppen aus. Er gab auf diese Weise namentlich den Ausschnitten aus überseeischen Welten (Studien aus Deutsch-Neu-Guinea) und vor allem den Szenen der christlichen Legende, die er malte, eine neue machtvolle Eindringlichkeit (Abb. 571). Zurückhaltender, mit frauenhafter Versonnenheit, von lyrischen Stimmungen beherrscht, bewegte sich Paula Modersohn auf diesem Wege.

Aus Wien kam Oskar Kokoschka. Mit ganz anderen Mitteln als die Stilisten suchte er die Abbilder der Menschen um sich her zu höherer Deutung emporzuheben (Abb. 572 u. 573). An Stelle der breiten Farbflächen, der sorgsam gestuften Werte traten brodelnde Farbströme, von erregter Hand ineinandergequirlt. Sie erinnern in ihrem gedrängten Nuancenreichtum noch an die Analysen der Impressionisten, aber sie entstammen der inbrünstigen Leidenschaft, mit der der Maler im innersten Wesen seiner Objekte wühlt. Kokoschka, wie Ludwig Meidner (Abb. 574), suchen im Porträt mit fanatischem Spürsinn das geistige Bild ihrer Persönlichkeiten, das in der Schale des jedem erkennbaren äußeren Bildes enthalten ist, zu fangen, bloßzulegen. Dazu werden Antlitz, Gestalt, Hände wie mit dem Pfluge durchgeackert, Haltungen und Bewegungen erfunden, die mit der Wirklichkeit nicht übereinzustimmen brauchen, denen aber höheres Recht innewohnt. Über das Individuelle hinaus lüften diese Aufdeckungen Vorhänge vor Menschheitsgründen und Abgründen. Kokoschkas Gruppenbilder öffnen sie noch weiter. Der heiße Wunsch, den Dingen auf die Wurzel zu sehen, führt dazu, das Erkannte gleichsam unberührt nebeneinander zu lassen, hindert alles, was nach Glätte der Überarbeitung aussehen könnte; er reißt die Wahrheit grausam aus der Natur und achtet der Schmerzen nicht, die dieser Prozeß verursacht.

Doch mit diesem Umweg zum Transzendenten und Mystischen begnügt man sich nicht. Der Kubismus wirkt herüber. Bei Paul Klee wird die Kristallisierung der Erscheinungen zarter, verschleierter, mehr lyrisch-musikalisch, bei Lyonel Feininger massiger, sinnfälliger, mehr architektonisch gegeben. Die doktrinäre Starrheit bleibt auch hier unüberwindlich. Von Einfluß wurden in Deutschland sodann zwei russische Künstler: Marc Chagall, der, mit außerordentlichem malerischen Feingefühl, im lustig-bunten Spiel der einfachsten Welt Sichtbares und Unsichtbares sich durchdringen läßt, daß ein phantastisch-naives Kaleidoskop entsteht (Abb. 575) — und Wassily Kandinsky. In der Kunst Kandinskys hat die moderne Theorie ihren Gipfel erreicht, ist

sie zugleich ad absurdum geführt. Hier ist nun jede Form verabschiedet, und es bleibt als Thema allein das sinnlich-musikalische und mystische Leben der reinen Farbe, die nur selten eine flüchtige Andeutung von faßbaren Dingen (Abb. 576), meist aber überhaupt keinen Gegenstand mehr kennt, sondern, wirklich absolut geworden, nur noch als Wert zu Nachbarwerten und Kontrasten spricht. Das Bild gleicht einer von bestimmter Absicht geordneten Palette. Der geschulte Kopf des von der Wissenschaft zur Kunst übergegangenen Kandinsky (zuerst hatte er glitzernde russische Volksgruppen gemalt) hat selbst für seine extravagante Lehre in Schriften geworben, die in die Gedankenwelt der neuen Kunstsysteme tiefen Einblick gewähren und die Berechtigung seines eigenen Vorgehens überzeugend dartun. Doch was als Ergebnis hervortritt, diese sonderbaren „Kompositionen" und „Improvisationen" (Abb. 577), sind bestenfalls malerische Etuden, von unleugbarem Reiz für den Kenner, aber doch durchaus in einer verstandesmäßigen Doktrin befangen. Die Malerei ist hier am Ende ihres Weges angelangt; sie ist nicht mehr Mittel zum Ausdruck, sondern das Mittel ward Selbstzweck. Wieder öffnet sich eine Sackgasse, die in den Zeiten der Kunstgrübelei eine große Schar von Mitläufern anlockte. Es entstand ein neues Bekenntnis: Kunst und Malerei beginnen überhaupt erst da, wo von trivialer „Gegenständlichkeit" überhaupt keine Rede mehr ist. Was bei Kandinsky selbst aus langen inneren Kämpfen hervorgegangen war und darum mit Respekt erfüllt, ward nun von Unberufenen nachgebetet. Kein Zweifel, hier ruht überhaupt eine Gefahr der jungen Kunstgedanken: die Prinzipien der Vereinfachung, der selbstherrlichen Veränderung der Natur werden leicht als ein Freibrief zu bequemer Nachlässigkeit und zur Verachtung vertieften Lernens betrachtet. Den starken und ehrlichen Talenten, die aus innerer Not sich zu neuen Formenwelten durchringen, hängen sich Nichtskönner und leere Köpfe an den Wagen. Es ist für den Zuschauer, der von außen her an die Werke der zeitgenössischen Jugend herantritt, gewiß nicht leicht, die scharfen Unterscheidungen zu treffen, die hier notwendig sind. Niemals zuvor, dünkt uns, hat eine Generation das Auge des Laien mit solcher Kühnheit herausgefordert wie gegenwärtig. Und wieder zeigt es sich: vieles oder das meiste steckt noch immer im Stadium des Versuchs, des Ringens, des Problematischen, weniger als in früheren Kampfjahren der Kunst ragen aus der Schar der Vorwärtsstürmenden Persönlichkeiten von überzeugender und hinreißender Bedeutung hervor, mehr denn je ist hier, als präge sich darin ein Niederschlag der demokratischen Zeitbewegung aus, alles auf die Masse, auf den gleichen Tritt ganzer Gruppen gestellt. Dennoch darf auch der Skeptiker nie vergessen, daß alle diese Bestrebungen, ihre Wirrnis, ihr überschäumender Sinn und ihr gewalttätiges Zerbrechen des Gewohnten, selbst ihre Zerrissenheit und Zuchtlosigkeit ein

581. Der Schlauchträger. Von G. Minne. Bronze. Bremen, Kunsthalle.

582. Knieende. Von W. Lehmbruck.

Ergebnis der geistigen Zeitentwicklung, ja ein notwendiges Ergebnis darstellen.

Die Bewegung, auch in ihren Verwilderungen, verdient um so größere Beachtung, da sie nicht auf einzelne Zentren oder Länder beschränkt geblieben ist, sondern ganz Europa erfaßt hat. Überall trat die Jugend auf und verlangte stürmisch ihr Recht eines neuen, stärkeren Ausdrucks für das neue Weltgefühl, das sich verbreitete. Wie der Wandel der politischen Anschauungen und Ziele, ward auch die Revolution der Künste allgemein. In der Schweiz sammelte sich um Hodler eine Gruppe wertvoller Talente, aus denen Cuno Amiet und Max Buri (1868—1915) hervorragen. In den skandinavischen Ländern war schon lange durch eine systematische Fortentwicklung des Impressionismus unter dem Einfluß nordischer Naturstimmungen alles für die Aufnahme der modernen Kunstgedanken vorbereitet. Munchs Beispiel kam anfeuernd hinzu. Aber auch Matisse und Gauguin gewannen Einfluß. Junge Maler wie Jean Heiberg, Arne Kaoli, O. Torne bezeugten es. In Holland erwuchs dem Kubismus eine begabte, in Stilisierungen von eigentümlich zarter und märchenhafter Stimmung sich bewegende Anhängerin in Jacoba van Heemskerck (Abb. 578). Von der Mitwirkung spekulativer russischer Elemente war schon die Rede. Es ist kein Zufall, daß Nord- und Osteuropa eine große Rolle zu spielen begannen. Das eingeborene Gefühl für feste und klare Formvorstellungen, das den Romanen im Blute liegt, ließ die Südeuropäer davor zurückscheuen, sich in großem Umfange an der allgemeinen Formzertrümmerung zu beteiligen. In Paris lebte doch zu viel überlieferter Geschmack, zuviel von der Anschauung, daß Kunst ein Schmuck des Daseins sei, um eine Ausbreitung des Radikalismus zuzulassen, wie wir sie in Deutschland erleben. Es ist bezeichnend, daß die Gruppe, die am unerbittlichsten den Umsturz des Gewesenen predigte: die der Kubisten, doch wieder eine Systematik trieb und, wenn nicht alles täuscht, ein Wiederaufleben der Grundsätze strenger Stilisierung der realen Erscheinungswelt vorbereitet.

Einen sonderbaren Nebenschößling zeitigte die Entwicklung in Italien. Hier, im Lande der ältesten und reichsten Traditionen, erscholl der Ruf nach der künstlerischen Revolution am lautesten, am lärmendsten. Der „Futurismus“ tauchte auf. Er wollte schon in seinem Namen andeuten, daß er sich um Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr kümmere, sondern nur noch die Zukunft ins Auge fasse. Der Schriftsteller Marinetti, der die Parole der Futuristen

formulierte, verlangte allen Ernstes die Vernichtung der Museen, deren ungeheure Autorität gerade in Italien auf die jungen Künstler drückte. Hier wurde ganz bewußt, mit pathetischen Worten, aber auch wie sich zeigen sollte, mit erstaunlicher Voraussicht, das Völkerunheil des Weltkrieges gefühlsmäßig prophezeit und die Erhebung der Völker programmatisch angekündigt. Die Maler, sie sich im Zeichen des Futurismus zusammenfanden, kamen freilich nicht weit über ein großes Gemisch aus ungebärdig entwickelten impressionistischen Lehren, Kubismus und deutlich zur Schau getragenen literarischen Tendenzen hinaus. Die stärkste Begabung unter ihnen war Gino Severini, der das Gewimmel des Pariser Boulevards, die schwüle Luft und die durcheinanderschwirrenden Gestalten in Bars und Tanzlokalen (Abb. 579), die vorüberhuschenden Erscheinungen der Straße mit einer selbstgefundenen Technik wiedergab, die mit Hunderten geometrisch abgezirkelter, ineinander übergreifender, mit überaus feinem Malergefühl aneinandergefügter kleiner Farbflächen arbeitete. Seine Genossen, Umberto Boccioni (gest. 1916; Abb. 580), Luigi Russolo, Carlo Carra u. a., blieben allzusehr im tendenziös Gedanklichen stecken. In den Manifesten und Versammlungen der Futuristen kam der bewußte Wille, das Publikum herauszufordern, den Bourgeois zu verhöhnen und zu schrecken, gar zu deutlich zum Ausdruck. Was sie trieben, blieb bis auf ein kleines Konventikel beschränkt; von einer schulmäßigen Ausbreitung ihrer Ideen war keine Rede. Trotzdem sind auch von diesem exzentrischen Kreise Anregungen ausgegangen, die sich weithin mit anderen modernen Einflüssen mischten und die expressionistische Malerei sonderbar befruchteten.

583. Spaziergänger. Von Ernst Barlach.

* * *

Die Plastik ist ihrer ganzen Natur nach stärker an feste Formvorstellungen gebunden. Es kann ihr niemals so leicht werden, überlieferte Ausdrucksarten über den Haufen zu werfen. Der enge Kreis ihrer Betätigung, der sie auf das organisch Körperliche weist, erlaubt kein Ausbrechen in eine Selbstherrlichkeit, die mit der wirklichen Welt der Schöpfung hemmungslos spielt. Aber auch sie wurde mitgerissen. Auch hier wurde die seit der Renaissance immer energischer ausgebildete Virtuosität in der Nachbildung des Natürlichen nun als ein Hindernis empfunden, das innere Erlebnis der geformten Welt mit der ganzen Inbrunst des künstlerischen Gefühls auszudrücken. Auch hier schienen die Mittel der früheren Generationen erschöpft; weiter wie Rodin schien es nicht mehr zu gehen. Nicht mehr das atmende Leben des menschlichen Körpers, das dieser Impressionist der Bildnerei mit letzter Kunst aufgefangen hatte, galt jetzt als Ziel. Die Plastik wollte wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückkehren, die ihr das Amt zuwies, im Aufbau abstrakter Formen den Sinn des Geschaffenen zu deuten. Auch hier wandte man sich mehr und mehr älteren und fernen Vorbildern zu, die weitab von jedem Realismus,

den sie entweder nicht kannten oder bewußt überwanden, anstatt Reproduktion des Wirklichen Ergründung seines elementaren Daseins und seiner Geheimnisse zu geben suchten. Die erste Station auf diesem Wege mußte eine große Vereinfachung, ein Verzicht auf das Wissen von Einzelheiten und Kleinheiten sein. Schon Rodin selbst hatte in manchen Werken diesen Weg eingeschlagen, wenn er das Wachsen menschlicher Formgebilde aus der ungegliederten Masse des Steins darstellte und seine Figuren und Gruppen mit einem rätselhaften inneren Leben erfüllte. Nun trat aber neben ihm ein Künstler auf, der mit ganz anderer Entschiedenheit der Form an sich zustrebte: Aristide Maillol (geb. 1861). Sofort meldete sich hier eine künstlerische Anschauung ferner Vergangenheit als Anregerin zum Worte. Die Plastik der Ägypter zeigte Maillol, wie man die Hauptzüge eines Formeindrucks festhalten und vereinigen, die Flächen schließen, ihre Einzelheiten in großem Zuge zusammenfassen kann, um den ganzen Nachdruck auf den einfachen und gehaltenen Umriß, auf das wechselnde Spiel der Konturen zu legen. Damit war bereits die primitive Note angeschlagen, die, als Kehrseite eines überspitzten Raffinements, von jetzt ab immer größere Macht entfaltete. Die Bildnerei der Ägypter und der archaischen Griechen blieb nicht allein maßgebend. Machtvoller erhob nun auch hier die Gotik ihr Haupt, die gerade der Plastik für die Verinnerlichung des Ausdrucks unendlich viel nützen konnte. Der erste, der sich bewußt ihr zuwandte, war der Belgier Georges Minne (geb. 1867). Die merkwürdig fleischlosen, scheinbar wie in einem Prokrustesbett auseinandergezerrten Gestalten seiner Einzelfiguren und dekorativen Gruppen erschienen bei ihrem Auftreten unverständlich. Erst allmählich erkannte man, mit welch feinem Gefühl hier dem Malerisch-Impressionistischen das Statische und Tektonische des menschlichen Körperbaus gegenübergestellt wurde (Abb. 581). Alles war auf die scharfen Linien der Umrisse gestellt, auf ein Sichtbarmachen des Knochenbauorganismus, der aber zugleich wieder zu bestimmter künstlerischer Absicht verändert wurde. Stärker noch als in seinen Bronzen und Holzbildwerken wirkt Minne in seinen Steinarbeiten. Geht er dort fast wie ein Ingenieur vor, der seine Phantasie nicht nur an gotischen Gestalten, sondern auch an der Logik der Eisenkonstruktionen entzündet hat, so wirkt er hier wie ein Baumeister, der die Fügung plastischer Formen der architektonischen Massengliederung anähneln möchte. Wenn Rodin den Stein malerisch lockerte, so bringt Minne Ordnung in die Materie selbst, um dann in hieratisch strengen Linien ein Gesicht, ein Gewand, zwei Hände emporsteigen zu lassen.

Die gotische Anregung wirkte weiter. Ihr folgte in Skandinavien der Norweger Gustav Vigeland, dessen großes Relief der „Hölle" im Museum zu Christiania noch enge Beziehungen zu Rodin aufweist, dessen eigenwilliger Entwurf zu einem Grabmal für Henrik Ibsen aber bereits auf der Schwelle eines neuen Formvortrags steht. In Deutschland war der glücklichste Vertreter der gotischen Gedanken Wilhelm Lehmbruck (gest. 1919). Aber von einer Nachahmung der mittelalterlichen Plastik ist hier keine Rede; der Geist ihrer Werke ist es, der Lehmbruck als einen Nachgeborenen erfüllte. Seine Gebilde verließen den herkömmlichen Zwang naturalistischer Richtigkeit und strebten zu einer Sprache, die eine verträumte Leidenschaft des Gefühls spiegeln will. Die übermäßige Schlankheit und Gerecktheit seiner Gestalten, die ungewohnte Verschiebung der Verhältnisse von Teilen des menschlichen Körpers waren ihm Mittel, Zartheit und Grazie und idyllisch traumvolle Stimmungen auszudrücken (Abb. 582). Lehmbrucks Skulpturen sind von einer zeitlosen Eindringlichkeit, es ist in ihnen etwas wie ein geheimnisvolles Wissen und eine stumme Klage, die durch das Medium der Form gegangen ist. Die Art, wie er seltsame und ungewöhnliche Bewegungsmotive löste, scheint am Anfang wie am Ende bildhauerischer Anschauung zu stehen. Bernhard Hoetger wiederum, öfters schwankend in seinen Mitteln, suchte von der großen Wirkung archaischer und fremdartiger Plastik zu lernen oder das ausdrucksvolle Leben des Barock nutzbar zu machen, in dem er die nachwirkenden gotischen Elemente aufspürte. Andere

jüngere Deutsche wie Hermann Haller, Österreicher wie Anton Hanack, der Slave Mestrovicz bogen gleichfalls auf diese Wege ein. Ganz aus dem Gefühl des Gegenwärtigen aber entwickelte Ernst Barlach seine Kunst. Er nahm Gestalten des Alltags und steigerte sie in Holz- und Steinskulpturen von großartiger, originaler Kraft durch eine wunderbare Vereinfachung und Zusammenfassung ihres Formgehalts zu Vertretern ganzer Schichten, ja eines ganzen Geschlechts. Barlach blieb mit beiden Füßen auf dem Boden der Erde und füllte doch seine Figuren und Gruppen mit der ganzen Glut der Sehnsucht des modernen Menschen nach einer Existenz von höherer Geltung, mit der Ursprünglichkeit seiner Triebe, mit seiner stummen Angst vor den Naturgewalten und dem feindlichen Schicksal, mit den Schauern seiner inneren Gesichte (Abb. 583).

584. Der Tanz. Von A. Archipenko.
(Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm"-Berlin.)

Doch auch in der Plastik wurde der Versuch gemacht, nicht nur den herkömmlichen Naturalismus der naturnahen Kunst zu verlassen, sondern abseits von jeder Überlieferung Formen und Bewegungen auf ihre letzten Linien zurückzuführen. Der Russe Alexander Archipenko suchte in den durch den Tastsinn zu begreifenden Naturerscheinungen das Gesetz ihres Baus und ihrer Funktionen, das unmittelbar, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit zur Anschauung gebracht werden sollte (Abb. 584). Kein Rest von Illusion des Tatsächlichen soll die reine Vorstellung von der Existenz des Körperhaften und seiner mystischen Größe hindern. Der Einfluß Archipenkos hat sich als ungemein stark erwiesen; seine strengen Abstraktionen, die wiederum vom Sinnlichen in die kühle Konstruktion des Geistigen führten, fesselten das junge Bildhauergeschlecht, das die Bedingungen seiner Kunst neu durchdenken wollte. Aber sein Beispiel verleitete, wie wir es ähnlich in der Malerei gesehen, auch hier zu äußerlicher Nachahmung und zu abgeschmackten absichtlichen Kindlichkeiten, in denen sich mangelndes Können, leeres Gefühl und Nichtverstehen hinter großen Programmworten verbargen. Bis auch hier wieder, entsprechend der Entwicklung in der Malerei, der radikale Haß gegen alle „Gegenständlichkeit" zu Experimenten führte, die das Mittel des Formbildens als Selbstzweck nahmen und in Verwilderung und Willkürlichkeit endeten.

Die Wirrnis der Zeiten mußte sich auch in den Künsten spiegeln. Epochen großer Erneuerung werden immer durch ein Purgatorio der schmerzlichen Zerfahrenheit, des unklaren Ringens, der Überhitzung und Unbändigkeit führen. Die müde Kultur des Abendlandes sucht lechzend einen Quell der Gesundung, einen Jungbrunnen, sucht ihn auf Kreuz- und Quer- und Irrfahrten, möchte, in heißem Lebensdrang, das gelobte Land der Verheißung nicht nur aus der Weite erblicken, sondern auch schon betreten. Das junge Geschlecht will das verlorene Glück neu erkämpfen und glaubt es zu fassen, indem es sich in bewußt ekstatischer Verzückung an die Gottheit hingibt, sich den Glauben wieder ertrotzt, den die Menschheit verloren hat. Aber Glück und Gottheit lassen sich nicht zwingen, sie wollen in Arbeit und Selbstprüfung langsam gewonnen werden, ehe sie segnen. Wer heute nur das fessellose Gewoge um sich her betrachtet, ist geneigt zu verzweifeln, an der Welt wie an der Kunst. Aber wer schärfer hinblickt, erkennt in der Verworrenheit dennoch die Linien einer Entwicklung, die zu neuem Blühen führen können. Er sieht Kräfte

am Werke, die mit schöpferischer Kraft an der unbekannten Zukunft mitbauen; sieht auch bei uns in Deutschland, wo nach Erschöpfung der Volkskräfte eine Sintflut hereinzubrechen scheint, die leuchtenden Zeichen neuen Werdens. Die Künste wollen sich zusammenschließen. Um die Baukunst, die Anfang und Ende aller künstlerischen Gestaltung ist, bilden sich neue Kristallisationen. Hier, wo zweckhafte Erdgebundenheit mit schöpferischer Phantasie sich mischt, wachsen die Gebote der künftigen Taten. Hier sind schon heute bildende Kräfte an der Arbeit, den Geist der Lebenden in freie und weite Bahnen zu lenken — Hans Pölzigs Name und Genie strahlen daraus hervor (Abb. 585). Ein gesunder Stamm steigt, trotz allem, in die Höhe, um den sich die lebensstarken Triebe ranken werden. Was an toten Keimen emporsprießt, wird zurücksinken und dem Boden als Dünger dienen. Noch gaukelt die Welt, aber sie geht nicht unter, solange nicht dieser Planet von heißen kosmischen Strömen versengt wird oder in Lichtlosigkeit erstarrt. Und solange sie lebt, wird ihr der Abglanz des Göttlichen nicht fehlen, aus dem sie wurde — wir nennen ihn „Kunst". Der Weg ist dunkel; doch wir fürchten den Gang durch die Finsternis nicht. Die Wasser werden sich teilen und neue Ufer sichtbar werden.

585. Deutsch-türkisches Haus in Konstantinopel. (Entwurf) Von Hans Pölzig.

Register.

Die Städtenamen sind **fett**, die Künstlernamen gesperrt gedruckt.
(Die eingeklammerten Ziffern verweisen auf die Seiten der Abbildungen.)